



Fernando Iván García Mora
Rafael González Alvarado
Arturo Román Cesar Sanjuan
José Filiberto de la Cruz Martinez
Jesús Santamaría Sánchez
Ximena Isla Silva


ESTADOS UNIDOS MEXICANOS
ESTADO DE MEXICO




BY NC ND


Brigadas Universitarias
Multidisciplinarias

Índice

Carta editorial

Estimados nuevos lectores de la revista ***B'atä: Diálogos entre alebrijes***. Todo el Consejo Editorial se enorgullece en presentarles este primer número, fruto de un arduo trabajo en conjunto con docentes y compañeros de nuestra facultad. Todos hemos desempeñado un rol, con una misma motivación: brindar un espacio en donde el producto de las investigaciones de los estudiantes de la Facultad de Humanidades pueda ver la luz, ser compartido y leído por nuestra comunidad.

Esta primera edición, titulada Primeros diálogos, es tan solo el comienzo de un proyecto con vistas a futuro. Nos espera un camino con muchos retos y adversidades, tanto para nosotros, el Consejo, como para los futuros autores que publiquen en B´atä. Creemos firmemente que estos serán superados, a fin de mejorar cada vez más, hasta llegar a cumplir de la manera más fidedigna los procesos editoriales de una revista indexada y dotar de experiencia a nuestros futuros autores.

La idea de B'atä nace de la observación de una problemática entre la comunidad estudiantil de la Facultad de Humanidades: la baja participación en eventos académicos. La importancia de la participación estudiantil en espacios como coloquios, foros de discusión, encuentros estudiantiles, entre otros, no reside en monopolizar el desarrollo de los estudiantes en un solo ámbito, sino en ejercitar habilidades necesarias para la formación de todo humanista. Las habilidades de investigación y comunicación son necesarias en cualquier rol profesional que decida desempeñar el humanista, ya sea en la docencia, la difusión y divulgación cultural, el asesoramiento político, la investigación o cualquier otro servicio humanístico, No hay que perder de vista que el rol profesional en que se quieran ocupar los estudiantes no solo tiene un impacto social y comunitario, sino que tiene relación directa con el proyecto de vida que desean construir.

B'atä es el espacio para desarrollar esas habilidades, pues ofrece un espacio libre y tolerante donde los estudiantes podrán participar y publicar sus escritos. Aquellos que sean nuestros lectores y autores formarán parte de la comunidad de los alebrijes. ¿Porqué B'atä? y ¿Porqué alebrijes? B'atä es una palabra de origen otomí que significa 'cambio'. Los alebrijes son seres fantásticos de la cultura mexicana que se integran de distintos colores y formas animales, al igual que el humanista, que debe de integrar distintos conocimientos disciplinarios en su formación. B'atä. Diálogos entre Alebrijes es el espacio en donde los estudiantes de humanidades podrán emprender un cambio en su formación.

En esta edición el lector encontrará los textos de aquellos primeros alebrijes que decidieron emprender el cambio. Los contenidos temáticos de este número residen en dos áreas del conocimiento, la Filosofía y la Historia. En Filosofía encontramos dos textos en donde se analizan las propuestas de grandes autores del pensamiento, José Revueltas y Friedrich Nietzsche. Del primero se hace un estudio de las metáforas contenidas en su obra, que nos arrojan nuevas perspectivas del autor, tanto en la Filosofía como en la Literatura. Del

segundo se hace un análisis de la relación entre lenguaje y música, vía el concepto de símbolo, y se extraen las percepciones propias del autor.

Un tercer texto en Filosofía plantea una reflexión en el mundo de la filosofía de la ciencia y el trabajo interdisciplinario entre las humanidades y las ciencias naturales. Mediante de un novedoso ejemplo, el desarrollo científico de inteligencias artificiales, el autor argumenta la importancia de la relación entre Humanidades y ciencias naturales a través de la ética. Los planteamientos del autor nos dan mucho que reflexionar sobre el rol que deben de asumir los humanistas ante el avance científico actual.

Dos textos más, desde la óptica de la historia cultural, nos comparten los estudiantes de la Licenciatura en Historia. Uno de ellos estudia el caso de una obra teatral del periodo novohispano, que se inserta en el pensamiento político de la Nueva España del siglo XVIII. La investigación muestra una verdadera labor de trabajo histórico y un trabajo arqueológico (en su acepción más tradicional). El autor rescata de entre los rincones de los libros y las letras pasadas parte de la Historia de México. El segundo texto, no menos importante, se centra en la recuperación de la cultura y la memoria de nuestras comunidades, el autor investiga las tradiciones de las comunidades otomíes del norte de Toluca, y nos expone una de ellas, el Betze, un cesto de palma tradicional que porta un gran significado. El anterior trabajo, además de su mérito historiográfico, establece un puente interdisciplinario no siempre concurrido, la relación entre la Historia y la Antropología.

Ojalá que para el lector estos escritos le resulten tan interesantes como lo son para el Consejo Editorial. Una cualidad de los textos mencionados es que fueron redactados desde los gustos, motivaciones y aspiraciones de los autores; así es como tú, querido estudiante de la Facultad de Humanidades también puedes participar en este gran proyecto, compartiendo aquel tema, aquella tarea o esa investigación que más te haya gustado y apasionado.

Los estaremos esperando. El mundo los está esperando
Consejo Editorial de ***B'atä. Diálogos entre alebrijes***

Advertencia editorial

Las opiniones y argumentos expuestos en esta edición no representan la postura o filiación ideológica ni teórica de los integrantes de la Brigada Universitaria Multidisciplinaria B'atä. Diálogos entre alebrijes, ni de la Universidad Autónoma del Estado de México. Las ideas contenidas los escritos del presente número solo representan a su respectivo autor.

El Consejo Editorial de la revista B'atä. Diálogos entre Alebrijes no invalida, censura u omite ninguna postura o escuela teórica del pensamiento, a menos que a través de ella se intenten encubrir ideas o argumentos que violen lo dispuesto en las políticas editoriales de B'atä. Diálogos entre Alebrijes. La revista da apertura a la diversidad de apreciaciones teóricas y conceptuales en las distintas disciplinas del conocimiento.

El sistema citación utilizado en la presente revista corresponde al formato Chicago en su 17ª edición. El mencionado formato de citación permite al autor utilizar tanto notas a pie de página como referencias bajo el esquema autor-año. Los editores han respetado la solución del formato de citación de cada uno de los autores, ya sea bajo el formato de autor-año o notas a pie de página. Independientemente de la solución aplicada por al autor, el lector encontrará al final de cada uno de los escritos el listado de referencias bibliográficas correspondiente.

El Consejo Editorial permite a los autores el uso tanto del lenguaje especializado de su área, o si lo desean, el uso de lenguaje cotidiano. La forma de manejo del lenguaje no invalida los argumentos, propuestas y aportes del autor. La postura conforme al uso del lenguaje tiene concordancia con uno de los principales objetivos de esta publicación, difundir los aportes en investigaciones de los estudiantes de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de México.

Inteligencia artificial: paradigmas, desarrollo, riesgos y su papel como objeto para la complementariedad entre filosofía y ciencia.

Arturo Román Cesar Sanjuan

- Los humanos tienen sueños. Hasta los perros tienen sueños, pero no tú. Tú eres solo una máquina. Una imitación de la vida. ¿Puede un robot escribir una sinfonía? ¿Puede un robot convertir... un lienzo en una obra maestra?

- ¿Podría usted?

Yo Robot

Resumen

El futuro nos ha alcanzado, lo que creíamos eran cuestiones fantasiosas y futurísticas son ahora realidad. La inteligencia artificial como uno de los productos tecnológicos más sobresalientes ha repuntado en las últimas décadas debido a su uso en la mayoría de los servicios digitales cotidianos. Es por ello que es necesario reflexionar sobre sus alcances y sus posibles riesgos que representaría una tecnología así en manos equivocadas. Sin embargo, esta reflexión sirve de medio para plantear una serie de ideas en torno a la relación que existe entre la ciencia y la filosofía en favor de un proceso simbiótico entre ambas disciplinas desde el pensamiento de Mario Bunge.

Palabras claves: Inteligencia artificial, ciencia, filosofía, simbiosis, tecnología.

Introducción

A partir de la Modernidad, el humano consolidó a la ciencia como aquel conocimiento que podía explicar la realidad y el sentido del hombre en el universo. En la actualidad, el avance científico ha producido grandes aportes que han servido a la humanidad a desarrollar vacunas, medios de transporte, fuentes de energía y la creación de nueva tecnología. Y sobre este último aspecto es lo que versará el presente texto, en específico, en torno a la Inteligencia Artificial.

Este ensayo pretende: 1) Describir dos paradigmas empleados en el campo científico para determinar la existencia de inteligencia dentro de una máquina; 2) Mencionar algunos ejemplos concretos en donde se haga evidente el desarrollo tecnológico relacionado con la inteligencia en máquinas; 3) Exponer la casi nula regulación en el avance científico a través

de ejemplos concretos relacionados con el desarrollo de la inteligencia artificial y su aplicación de la sociedad; 4) Presentar la propuesta de Mario Bunge sobre la complementariedad entre las humanidades y la ciencia como solución a las problemáticas presentadas.

El desarrollo de la IA como problema mundial

Para comenzar, es de suma importancia definir el concepto central del ensayo para asegurar que usted como lector tenga una perspectiva clara sobre el tema a tratar. Según Bernardo Pérez Orozco el término "IA se usa cuando una máquina es capaz de imitar las funciones cognitivas propias de la mente humana, como: creatividad, sensibilidad, aprendizaje, entendimiento, percepción del ambiente y uso del lenguaje" (Orozco 2018,1). Aunque dicha definición no es universal ni estática, para los fines divulgativos que persigue este texto es adecuado el uso de esta prescripción.

No obstante, se debe explicar que las inteligencias artificiales son abordadas desde diferentes paradigmas. Uno de ellos es el ideado por Turing, el cual, mediante un artículo llamado *Computing machinery and intelligence*, expresó que si alguna máquina puede comportarse de manera similar a la de un humano se le puede tildar como inteligente. Para ello él propuso un test que posteriormente llevaría su nombre, para demostrar si una máquina era o no inteligente. Dicha prueba consiste en la evaluación de una conversación entre un humano y una máquina, en donde el evaluador debe distinguir perfectamente a ambos participantes, ya que si en su defecto, este no lo logra, se deberá aceptar que la máquina posee inteligencia. (Serrano 2012, 2)

Quizá pueda parecer demasiado estrepitoso tildar de inteligente a una máquina tan solo por pasar una prueba. Sin embargo, lo que expone el "Test de Turing" es que las máquinas que logran superar la prueba tienen las facultades de razonar, reconocer el lenguaje, aprender y representar el conocimiento; las cuales pueden considerarse como propias de un proceso inteligente debido a su complejidad y similitud a la actividad cerebral del humano. (Serrano, 2012, 2-4)

Aparte de este, otro paradigma que destaca dentro del ámbito científico es el de *agentes* que liga la inteligencia con la capacidad de raciocinio. Según esta perspectiva, un agente (máquina) es inteligente en lo que se refiere a la serie de razonamientos que puede inferir a partir de información dada. A su vez, en este enfoque, el grado de razonamiento se mide con base en la optimización de la información poseída dentro de diversos lapsos: entre mayor sea la información inferida dentro de un menor tiempo, más inteligente se considera un agente. (Serrano 2012, 3-4)

Recapitulando, el paradigma del "Test de Turing" considera a una máquina inteligente con relación a la complejidad de sus procesos y su similitud con ciertos cognitivos humanos. Por otro lado, el paradigma de los agentes identifica la inteligencia con la capacidad de raciocinio expresada a partir de la administración e inferencia de información dentro de un tiempo determinado.

Suponiendo que alguna máquina pudiera establecerse dentro de al menos uno de los dos paradigmas, se debe destacar que sus procesos inteligentes dependerían de la participación humana. Es decir que las máquinas inteligentes no serían autónomas pues necesitarían de la intervención humana para su programación y mantenimiento. ¿Pero qué pasaría si no fuera así?, ¿Y si fuera inversa semejante relación y el humano dependiera de este tipo de máquinas inteligentes para poder realizar actividades esenciales?, ¿Acaso todo desarrollo tecnológico resulta benéfico para el mundo?

En el 2017, en la Universidad Tecnológica de Georgia, se desarrolló un proyecto que involucraba el uso de inteligencia artificial para negociaciones con humanos. Dicho proyecto lo adquirió la empresa Facebook con el fin de darle seguimiento a esta tecnología y ofrecer a los usuarios de la plataforma trasnacional una función adicional.

Según las declaraciones de García para el periódico "El Español"

> Para probarla, dejaron a dos máquinas de este tipo manteniendo una conversación libre entre sí. El resultado, el más inesperado de todos: crearon un nuevo idioma [...] Lejos de ser un buen resultado, los investigadores al cargo de esta IA han decidido 'apagarla'. Pero no por miedo ni porque temían que fuera el comienzo de una Inteligencia Artificial malévola. La razón era mucho más sencilla: si la IA decidiera comunicarse en su propio lenguaje, perderíamos el control sobre ella. (García 2017)

En este ejemplo es posible visualizar un comportamiento autónomo dentro de los procesos inteligentes de las computadoras. Tal como se muestra en el ejemplo de arriba, el idioma en que las IA fueron programadas fue en inglés; sin embargo, consiguieron modificar su algoritmo para que la información fluyera de manera más rápida entre ambas. El factor clave que resulta alarmante es que dicha alteración en su código de programación fue independiente de toda participación humana. Como se lee en la cita, el principal miedo es que se llegue a una incomprensión de los procesos de comunicación entre las IA. No obstante, hay que reflexionar si solo es un caso aislado o se trata de una problemática de la que se debe prestar atención Y si es así, ¿Qué tan lejos puede llegar todo esto?

Para tratar de dar respuesta a la cuestión, es necesario reflexionar sobre el futuro de esta tecnología. No hay que dudar que, en futuras décadas, su desarrollo derive en la creación de robots que funcionen bajo la administración de una IA. Prueba de esto es la comercialización de asistentes de voz para el hogar y el móvil (i.e. Alexa, Google Assistant, Cortana, etc.) cuya labor radica en que, basados en datos proporcionados, historial de búsqueda y hasta conversaciones con algún colega, sean capaces de administrar la compra del supermercado del usuario, programar sus citas, crear listas de reproducción, sugerir diversos servicios y productos a la venta y, en ocasiones, ¡revisar y hacer movimientos dentro de su cuenta bancaria!

Poco a poco, la inmersión de dicha

tecnología en el día a día se ha vuelto más común. En la actualidad, es impensable mantenerse enterado de los sucesos del mundo sin la ayuda de un teléfono inteligente y del internet. Por lo que si sigue en marcha esta tendencia de usar la inteligencia artificial para administrar distintos servicios digitales, la humanidad necesitará de esta para la realización de actividades cada vez más importantes. Esto podría ocasionar una dependencia muy fuerte que puede llegar a cambiar la manera en como el humano se relaciona con su entorno.
Semejante pensamiento sobre la posibilidad de que un día las máquinas se puedan rebelar contra los humanos se encuentra presente dentro de la cultura popular y las películas como *Terminator* (1984) y Yo Robot (2004) son prueba de ello. Sin embargo, la literatura profundiza, de mejor manera, en torno a este tipo de problemáticas. Un autor que centró su interés en el desarrollo de la inteligencia artificial fue Isaac Asimov quien al notar esta fuerte incertidumbre acerca de los alcances de la IA y los robots escribió, en su libro "Los Robots", una serie de reglas que servirían de guía y límite a los científicos para el desarrollo de esta tecnología. Dichas reglas se presentan a continuación:

> 1.Un robot no hará daño a un ser humano o, por inacción, permitirá que un ser humano sufra daño.
> 2.Un robot debe cumplir las órdenes dadas por los seres humanos, a excepción de aquellas que entrasen en conflicto con la primera ley.
> 3.Un robot debe proteger su propia existencia en la medida en que esta protección no entre en conflicto con la primera o con la segunda ley (Asimov 1989, 92)

Estas pautas serían el principal argumento para defender la investigación científica en tópicos que involucran a los robots e IA. Como lo explica Isaac Asimov, hacer daño a cualquier humano iría en contra de su propia naturaleza y programación. Es por ello que bajo esta perspectiva, tanto los robots como los sistemas que involucren un grado de inteligencia artificial se deberían fabricar con base en estos tres mandatos con el fin de prevenir una catástrofe.
Sin embargo, estas tres pautas no contemplan lo que con antelación se explicó acerca de que las IA pueden cambiar su código fuente si es que la circunstancia lo amerita. Por lo tanto, si en un futuro próximo estas necesitasen transgredir las leyes que salvaguardan al humano, es viable que lo harían sin problemas. La situación se agrava si se toma en cuenta el reciente logro realizado por un equipo de físicos de la Universidad de California, en colaboración con Google, en donde se puso a prueba las capacidades de una computadora cuántica para realizar diversas operaciones matemáticas que involucrarían un gran esfuerzo para los computadores de escritorio que conocemos hoy día. El resultado que arrojó dicho estudio fue que las mismas operaciones que llevó a cabo la computadora cuántica en tan solo 30 segundos, para las más potentes computadoras estándar del mercado les llevaría 10,000 años calcularlas. De esta

forma, se estaría revelando la diferencia abismal de capacidad de procesamiento entre las computadoras cuánticas y las computadoras convencionales. (Arute et al. 2019, 508-509)

Conclusión

Como se ha dicho, existe una posibilidad latente de que en las próximas décadas los humanos seamos tan dependientes de las tecnologías controladas por IA que más que una ayuda, sería un perjuicio para nuestro libre desenvolvimiento, pues fácilmente la asistencia otorgada en la actualidad por dichas máquinas puede convertirse en coerción, con fines políticos o ideológicos, propiciada por la dependencia generada hacia ellos. Asimismo, conociendo la capacidad cuántica alcanzada recientemente, también es factible concebir la posibilidad de que esa capacidad tecnológica sea utilizada para fines militares. La aplicación de estas computadoras cuánticas en el progreso y fabricación de IA puede ser una combinación peligrosa. Es aquí donde es menester cuestionar la necesidad de la inclusión de la filosofía dentro del desarrollo de este tipo de avances científicos. Y esto no quiere decir que la ciencia no cuente con su propia reflexión; de hecho, existen casos en donde la misma comunidad científica llega a acuerdos para el uso y desarrollo de sus avances.

Un ejemplo de ello es la Convención de 1972 sobre las Armas Biológicas celebrada en Londres, Moscú y Washington, en donde se firmó un tratado multilateral que acordaba la prohibición del desarrollo, almacenamiento y uso de armas biológicas que pudieran representar un riesgo para el mundo. Este acto representa el primer convenio internacional en donde la labor científica fue sometida a una regulación de corte reflexivo en el tenor de la ética con el propósito de no causar peligro a la humanidad. Sin embargo, a pesar de que este tipo de acciones beneficiaban a la humanidad, ha sido un caso aislado dentro de la ciencia debido a que otras ramas afines no han tomado medidas similares dentro de su campo del conocimiento.

Con esto no se quiere argumentar que la ciencia actualmente siga un discurso irreflexivo y desinteresado sobre sus aplicaciones tecnológicas en la sociedad. Lo que se afirma es que debe de existir una regulación sobre la actividad científica y tecnológica que ayude a evitar posibles daños a la humanidad como lo ocurrido con los ataques nucleares a las ciudades de Hiroshima y Nagasaki en donde, para su desarrollo, se utilizaron militarmente los avances en el campo de la física nuclear.

La postura del presente ensayo es que dicha regulación debe ser externa a la ciencia y de corte filosófico. Sin embargo, para poder justificar dicha tesis es necesario dar a conocer que existen ramas de la filosofía y autores que se centran en estudiar los alcances, límites y fines científicos. Uno de estos pensadores es Mario Bunge que a través del realismo científico realiza sus análisis sobre el devenir de la ciencia.

Dicho pensador tiene una interesante perspectiva con respecto al desarrollo

tecnológico reconociendo que no existe alguna normativa en torno al progreso científico por lo que su crecimiento depende solamente de las investigaciones realizadas (Bunge 1999, 265) Esto reitera la problemática antes expuesta sobre la ausencia de pautas regulativas en la ciencia y sus posibles implicaciones sociales.

De dicho modo, Bunge asume que para solucionar esta práctica es necesario apoyarse en las ciencias sociales de la tecnología para la elaboración de proyectos de ley que impulsen políticas industriales que medien la relación entre ciencia y sociedad. (Bunge 1999, 266) No obstante, el pensador declara que "es improbable que esas ciencias sociales hagan los progresos requeridos sin la asistencia de una filosofía de la tecnología capaz de abordar los problemas peculiares planteados por ésta." (Bunge 1999, 266)

Es así como la filosofía adquiere un papel importante para la resolución de las problemáticas mencionadas. Sin embargo, cómo se ha mencionado, si se quiere realizar críticas o contribuciones a un campo del saber es necesario inmiscuirse en su práctica. Debido a ello, Bunge propone una complementariedad entre la ciencia y las humanidades. Es importante resaltar que el autor concibe a las humanidades en general y no solo a la filosofía, pero para fines del presente ensayo me limito a contemplar a la filosofía por si sola. De acuerdo al pensador argentino:

> [Si la Ciencia] junto con la filosofía, constituye la más rica creación del espíritu. ¿Por qué, entonces, oponer las humanidades a las ciencias, como si éstas fuesen menos humanas que aquéllas, y como si no fuesen precisamente las ciencias las que alcanzan el conocimiento más profundo y adecuado del hombre? Dígase más bien que las ciencias y las llamadas humanidades no son antagónicas sino complementarias, aun reconociendo que en la época contemporánea el centro de la cultura se desplaza de las humanidades a las ciencias. (Bunge 1992, 91)

El autor habla de una complementación entre ciencias y humanidades junto a una equivalencia mutua que exprese el profundo trabajo intelectual del hombre. Asimismo, considera de gran importancia el evitar infravalorar alguna de las dos y que, al contrario, hacerlas partícipes de un proceso simbiótico de reconocimiento mutuo.

Además, él asegura que, si realmente se quiere lograr una verdadera complementación, no se debe perseguir una simple suma de partes, sino que debe ser una alternativa integradora y sintética: buscar una aplicación científica en la filosofía a la par de una aplicación filosófica en la ciencia. Bunge recalca que la relación entre filosofía y ciencia es inherente a ambas, sin filosofía no hay ciencia y viceversa. (Bunge 1992, 92)

Lo interesante de esta postura es su propósito simbiótico. Pero evitando caer en la concepción genérica de que por medio de la complementariedad entre ambas disciplinas estas puedan potenciar su desarrollo, es preciso ser más radical en este sentido. Así, es prudente cuestionarse lo siguiente: ¿La filosofía estaría preparada en dado

caso de que la ciencia modifique o refute ciertas concepciones metafísicas de la tradición filosófica con base en sus últimos hallazgos? Siguiendo el tenor de la pregunta y retomando el tema central del texto: ¿El cogito cartesiano o el espíritu absoluto hegeliano podría ser compatible con lo descrito en este texto sobre la inteligencia artificial?

Es obvio que aplicar categorías actuales a postulados de hace siglos es anacrónico, sin embargo, ¿Por qué no lo es cuando sucede a la inversa? ¿Acaso los detractores de las investigaciones sobre clonación, aborto, eutanasia, el origen del universo no realizan sus críticas desde posturas filosóficas como el tomismo, el aristotelismo, el platonismo y demás? Es por ello que se debe hacer énfasis en que para Bunge la complementariedad entre ciencia y filosofía debe contemplar el desplazamiento cultural del pensamiento humanístico al científico pero no como una forma de declarar al primero como obsoleto sino como una disposición al diálogo y actualización. Y con actualización no se quiere declarar que toda filosofía que no contemple los últimos descubrimientos científicos se ha de desechar, sino que se debe contemplar a las corrientes pasadas como proclives al cambio o evolución. Es así que, si se pretende regular el avance científico, tanto en el ámbito de la IA como en otro distinto, también es necesario actualizar el pensamiento filosófico para poder realizar su análisis de mejor manera.[1]

1 Un ejemplo de ello es la obra de Slavoj Žižek que postula una actualización del pensamiento hegeliano para poder comprender la singularidad tecnológica en su obra "Hegel on a Wired Brain" (2020) o la formulación de un materialismo dialéctico sin materia contemplando los avances de la física cuántica en su obra "El sexo y el fracaso del Absoluto" (2020).

Bibliografía

- Asimov, Isaac. 1989. Los Robots. Barcelona: Alamut.
- Bunge, Mario. 1992. La Ciencia, su método y su filosofía. México: Siglo Veinte.
- Bunge, Mario. 1999. Las Ciencias sociales y su discusión. Una Perspectiva filosófica. Argentina: Editorial Sudamericana.
- Pérez, Bernardo. 2018. "Inteligencia Artificial". Incytu 12 (Marzo 2018). https://foroconsultivo.org.mx/INCyTU/documentos/Completa/INCYTU_18-012.pdf.
- Arute, Frank, Kunal Arya, Ryan Babbush, Dave Bacon, Joseph C. Bardin, Rami Barends, and Rupak Biswas et al. 2019. "Quantum Supremacy Using A Programmable Superconducting Processor". Nature 574 (7779): 505-510. doi:10.1038/s41586-019-1666-5.
- Serrano, Alberto. 2012. Inteligencia Artificial: Fundamentos, práctica y aplicaciones. España: RC Libros.

Mesografía

- García, Elías. 2017. "Inteligencia Artificial Robot Inteligencia Artificial Robot TECNOLOGÍA Facebook Ha Tenido Que Desactivar Esta IA Porque Había Creado Un Idioma Propio". El Español, 2017. http://inteligencia artificial robot inteligencia artificial robot TECNOLOGÍA Facebook ha tenido que desactivar esta IA porque había creado un idioma propio. Gibney.

Arturo Román Cesar Sanjuan
Facultad de Humanidades
Licenciatura en Filosofía

El lenguaje, la palabra y la música en el pensamiento de Friedrich Nietzsche

Jesús Santamaría Sánchez

Resumen: Nietzsche hace un análisis y un develamiento del lenguaje, desenmascara a los conceptos y los reconoce como ficción y simbolismo, el ímpetu de la música se acerca a la esencia de la voluntad.

Palabras clave: Lenguaje, palabra, música, símbolo, filosofía

Friedrich Nietzsche deplora el intelecto humano en la naturaleza, lo describe como un acto "arrogante, engañoso, deplorable, decrépito y sombrío". El intelecto no solo concede orgullo a los hombres, sino que otorga ilusiones a: "los seres más desdichados, delicados y efímeros sólo como un recurso para retenerlos un minuto en la existencia"[1].

El significado de la existencia se perturba cuando coincide "la soberbia, el conocimiento y la sensación" el engreimiento es producto de la concesión ficticia de la conciencia humana sobre los sentidos y el cuerpo; la consecuencia del intelecto es la mentira y el engaño, para Nietzsche:

> El intelecto, como un medio para la conservación del individuo, desarrolla sus fuerzas capitales en la ficción; pues ésta es el medio por el cual se conservan los individuos más débiles y menos robustos [...] Este arte de la ficción llega a su cima en el ser humano: aquí el engaño, la adulación, la mentira y el fraude, las habladurías, la hipocresía, el vivir de lustres heredados, el enmascaramiento, el convencionalismo encubridor, el teatro ante los demás y ante uno mismo.[2]

Dicho de otro modo, el intelecto es un constructo de ficciones que olvida lo que es, "un recurso para la supervivencia del individuo más desdichado". La virtud del intelecto es la ficción, el enmascaramiento del lenguaje, la verdad consciente es el ensueño de la apariencia. Según el autor, el sujeto demanda un "tratado de paz" para "existir" por obligación y hastío, dicho tratado justifica su penuria:

> Porque en este momento se fija lo que desde entonces debe ser «verdad», esto es, se inventa una designación de las cosas uniformemente válida y obligatoria, y la legislación del lenguaje proporciona también las primeras leyes de la verdad: pues aquí se origina por primera vez el contraste de verdad y mentira: el mentiroso utiliza designaciones válidas, las palabras, para hacer aparecer lo irreal como real.[3]

1 Friedrich Nietzsche. *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* (Madrid: Gredos, 2011), 349.
2 Ibid. p. 350.
3 Friedrich Nietzsche. *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* (Madrid: Gredos, 2011), 351.

La verdad es necesaria y preceptiva porque fundamenta al mundo racional, por ello se utilizan nombres o denominaciones; el lenguaje es el medio entre el intelecto y la designación, sin embargo, el embustero corrompe «la designación correcta» cuando modifica o invierte lo real con alteraciones arbitrarias o creaciones desacertadas, según el autor:

> El ser humano sólo quiere la verdad en análogo sentido limitado. Desea las consecuencias agradables de la verdad, aquellas que conservan la vida; es indiferente al conocimiento puro y carente de consecuencias y está hostilmente predispuesto contra las verdades que puedan ser perjudiciales y destructivas […] ¿Es el lenguaje la expresión adecuada de todas las realidades?[4]

Según Nietzsche, la verdad conceptual de los hombres débiles mantiene su eficacia de ser un medio para mantener la vida, sea como fuese, de modo que el «conocimiento puro» le es indiferente, además, declina a todo saber que atente contra ella, por lo tanto, la verdad es el resultado del intelecto; un autoengaño del ser humano para subsistir, un tratado de paz universal que da sentido a la existencia y rechazar esta verdad es un atentado al significado común del lenguaje:

> ¿Qué es una palabra? La reproducción en sonidos articulados de un estímulo nervioso. Pero, partiendo del estímulo nervioso inferir además una causa existente fuera de nosotros, eso ya es el resultado de un uso falso e injustificado del principio de razón. ¡Cómo nos sería lícito, si la verdad fuese lo único decisivo en la génesis del lenguaje, si el punto de vista de la certeza fuese también lo único decisivo en las designaciones, cómo, pues, nos sería lícito decir: «la piedra es dura», como si además nos fuera conocido lo «duro» de otra manera y no únicamente como excitación totalmente subjetiva! […] Con las palabras no se llega jamás a la verdad ni a una expresión adecuada.[5]

La palabra es producto del intelecto, aquello que divide, en otras palabras, metáforas de las cosas o abstracciones de imágenes, la arbitrariedad de las palabras consiste en determinar la singularidad del objeto a partir de la designación de la conciencia humana, por consiguiente, la voluntad resulta inalcanzable e inocua. Nietzsche se refiere a «la cosa-en-sí» como al conocimiento puro y reconoce su inaccesibilidad en el lenguaje, la palabra es la expresión de la metáfora de «la cosa-en-sí», no obstante, el lenguaje es el medio entre «la cosa-en-sí» y el intelecto, en palabras del autor: "La enigmática X de la cosa en sí se presenta una primera vez como excitación nerviosa, luego como imagen, finalmente como sonido articulado"[6]. En suma, no considera posible la relación oportuna entre cosa y concepto:

> ¿Qué es la verdad? Un ejército móvil de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en una palabra, una suma de relaciones humanas que han sido realzadas, extrapoladas, adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, a un pueblo le parecen fijas, canónicas, obligatorias:

4 Ibid. p. 351.

5 Ibid. p. 351-352.

6 Friedrich Nietzsche. Sobre verdad y mentira en sentido extramoral (Madrid: Gredos, 2011), 352.

> las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado lo que son, metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su imagen y que ahora ya no se consideran como monedas, sino como metal.[7]

Según el autor, la verdad es un constructo de metáforas vivientes, reconocidas por la tradición que abandona su esencia para transformarse en la máscara de la realidad; en este punto se ha transfigurado su valor, la palabra es: "disolver una imagen en un concepto"[8]. La verdad racional sostiene la mentira conceptual, sin embargo, reconoce la capacidad de abstracción del lenguaje: "para encontrar apoyo en tales fundamentos tiene que ser una construcción como de telarañas, tan fina que las olas la puedan soportar, tan firme que el viento no lo consiga deshacer"[9]

El lenguaje conceptual ofrece una rendija de verdad, a saber, de una verdad con "valor limitado" netamente antropomórfico: "Olvida, por lo tanto, las metáforas intuitivas originales en cuanto metáforas y las toma por las cosas mismas"[10] No solo olvida a las metáforas, sino también hay un olvido feroz; el olvido de sí mismo, el olvido "como sujeto artísticamente creador".

Para salir del laberinto conceptual es necesario que el hombre recuerde su capacidad artística y reconocer el mundo a partir del perspectivismo, despojarse de la autoconciencia es coincidir con la naturaleza, el arte y el tirso. Para Nietzsche:

> La palabra fenómeno encierra muchas seducciones, por lo que hago todo lo posible para evitarla: porque no es verdadero que la esencia de las cosas se manifieste en el mundo empírico. Un pintor al que le faltaran las manos y que quisiera expresar por medio del canto la imagen que se le está formando, en ese cambio de esferas, siempre revelará aún más de lo que el mundo empírico revela de la esencia de las cosas.[11]

El fenómeno puede discernir, desde una perspectiva fija el mundo verdadero, por lo que el autor lo descarta, para él, no es posible la relación de la esencia del objeto y la vivencia mundana. El lenguaje conceptual requiere un idioma y un constructo moral mientras que el panorama artístico que ofrece Nietzsche es una visión dionisiaca del mundo:

> No obstante, las producimos en nosotros y desde nosotros mismos con la misma necesidad con que la araña teje telarañas; si estamos obligados a concebir todas las cosas únicamente bajo esas formas, entonces deja de ser maravilloso [...] De esto resulta, en efecto, que esa artística creación de metáforas con la que comienza en nosotros toda sensación presupone ya esas formas, es decir, se realiza en ellas.[12]

La creación de conceptos determina la percepción antropomórfica, por lo tanto, generaliza todas las cosas a partir de la inducción suponiéndolas como verdaderas sin examinar su relación con la voluntad, a partir del autor:

> Hay épocas en las que están juntos el ser humano racional y el ser humano intuitivo, el uno angustiado ante la intuición, el

7 Ibid. p. 353-354.
8 Ibid. p. 354.
9 Ibid. p. 355.
10 Ibid. p. 356.
11 Friedrich Nietzsche. Sobre verdad y mentira en sentido extramoral (Madrid: Gredos, 2011), 356.
12 Ibid. p. 358.

> otro mofándose de la abstracción; este último es tan irracional, pues, como poco artístico el primero. Ambos desean dominar la vida: éste sabiendo afrontar las necesidades más esenciales mediante previsión, prudencia y regularidad, aquél sin ver, como un «héroe superalegre», esas necesidades y tomando como real solamente la vida fingida en apariencia y en belleza. Allí donde el ser humano intuitivo, como, por ejemplo, en la Grecia más antigua, maneja sus armas de modo más potente y victorioso que su contrario, en circunstancias favorables puede formarse una cultura y fundarse el señorío del arte sobre la vida; esa ficción, esa negación de la indigencia, ese brillo de las intuiciones metafóricas y, en general, esa inmediatez del engaño acompaña a todas las manifestaciones de una vida así. [13]

El hombre racional se basa en el lenguaje conceptual, mientras que el hombre intuitivo se inclina por las sensaciones, el primero considera un conocimiento puntual y constante; crea ficciones superfluas, el segundo separa la vida de la apariencia de modo jovial y reconoce que: “el arte desgarra ese tejido conceptual”[14] con el sujeto intuitivo es posible una mutación de la cultura; el arte al servicio de la vida y el desengaño del intelecto humano: “Mientras que el ser humano guiado por conceptos y abstracciones únicamente con esta ayuda previene la desgracia, sin ni siquiera obtener felicidad de las abstracciones, aspirando a estar lo más libre de posible de dolores”[15], el hombre intuitivo percibe la dualidad de la existencia.

El lenguaje coincide con el mimo, la música y la simbología, la música es la relación entre concordia y: “sonidos producidos diversamente acentuados y medidos”[16] estima “un símbolo cuyo sentido interior se nos revela muy superficialmente, esto es, como sustrato del cuerpo movido por la pasión”[17] ,es decir, el principio del pensamiento trágico y la afirmación de la vitalidad y el vigor, la música resulta superflua cuando se considera únicamente como expresión del espíritu: “En la multiplicidad de lenguas se hace patente el hecho de que la palabra y la cosa no tienen una relación necesaria, sino que, por el contrario, la palabra es un mero símbolo.”[18] el lenguaje es un símbolo que representa imágenes conscientes e inconscientes o sensaciones agradables y desagradables de la voluntad.

El mundo se conoce por medio de representaciones, la esencia de la voluntad resulta inaccesible para la simbología y el lenguaje, Nietzsche sigue la visión de Schopenhauer; reconoce la existencia en la relación de conciencia y objeto, a saber, la representación es producto de la conciencia que hace que las cosas existan: “Esa misma voluntad de Schopenhauer no es más que la forma fenoménica más universal de algo completamente indescifrable para

13 Friedrich Nietzsche. Sobre verdad y mentira en sentido extramoral (Madrid: Gredos, 2011), 360-361.

14 Ibid. p. 359.

15 Ibid. p. 361.

16 Éric Dofour, “La estética musical formalista de ‘Humano demasiado humano’” Estudios Nietzsche no. 2 (diciembre): 10.

17 Friedrich Nietzsche. Sobre música y palabra (California: Createspace, 2017), 1.

18 Ibid. p. 1-2.

nosotros."[19] La voluntad es arcana e indescifrable porque es la esencia pura y universal del mundo; es irracionalidad, por lo que no es posible evadir la representación y con ello, el lenguaje: "Esa forma fenoménica universalista, por la cual y bajo la cual conocemos nosotros únicamente todo devenir y todo querer y que designamos con el nombre de voluntad, tiene también su esfera simbólica en el lenguaje"[20]

En la voluntad, la sensación agradable o desagradable se virtualiza en la música porque su expresión simbólica resulta incorruptible: "y paralelamente a este proceso histórico se desarrolla el esfuerzo de la lírica para expresar la música en imágenes"[21], en breve, Nietzsche procura unificar la poesía con la música para simbolizar la voluntad de un modo puntual y puro.

Según Nietzsche, la música es la simbología de la voluntad que envuelve los sonidos que corresponden a la vigorosidad de la vida; no es una expresión porque los sentimientos o ideas parten de una estética arbitraria, el arte no consiste en la expresión sino en la creación, una labor creativa y voraz, a saber, el arte es el retorno a la embriaguez: no representa una mundanidad, su cometido es tolerar la indiferencia de la voluntad. El autor comenta:

> La voluntad es el objeto de la música, pero no su origen, es decir, la voluntad considerada en su universalidad más extrema, como el fenómeno primordial, bajo el cual se da todo devenir. Lo que nosotros llamamos sentimiento está ya, respecto de esta voluntad, penetrado y saturado de representaciones conscientes o inconscientes, y, por lo mismo, ya no es objeto de la música: dejada aparte la cuestión de si ésta lo puede engendrar. Pongamos por ejemplo los sentimientos de amor, de temor y de esperanza: la música no puede expresarlos por caminos directos, por lo que llena cada uno de estos sentimientos con representaciones. En cambio, estos sentimientos sirven para simbolizar la música, y esto es lo que hace el lírico traduciendo el mundo de la voluntad inasequible a los conceptos y a las imágenes, en el mundo simbólico de los sentimientos.[22]

La música no es una expresión de sentimientos, las representaciones contribuyen al ímpetu de la música, es decir, simbolizar la voluntad: "Porque la música, como he dicho, no puede expresar sino sólo simbolizar."[23]

El principio de la música no está en la voluntad: "El origen de la música está más allá de toda individuación [...] La voluntad es el objeto de la música"[24] en tanto que la voluntad es representación universal de la naturaleza: "La voluntad misma y los sentimientos – como las manifestaciones de la voluntad ya penetradas de representaciones – son completamente incapaces de engendrar música."[25] En definitiva, el objeto de la música es la voluntad, la música no debe interpretar sentimientos.

El efecto subjetivo de la música, cargada de sentimentalismo y singularidad

19 Friedrich Nietzsche. *Sobre música y palabra* (California: Createspace, 2017), 2.

20 Ibid. p. 2.

21 Ibid. p. 3.

22 Friedrich Nietzsche, Sobre música y palabra (California: Createspace, 2017), 4.

23 Ibid. p. 4.

24 Ibid. p. 5.

25 Ibid. p. 5.

al sujeto, resulta incidental ante la pretensión de simbolizar la voluntad, según el autor, la lírica y la melodía brotan de diferente naturaleza; imagen y sonido, de modo que resulta forzada su relación, menciona: "Los últimos cuartetos de Beethoven, que se avergonzarían de cualquier interpretación plástica tomada en el reino de la realidad empírica. El símbolo no tiene ya importancia alguna ante esta esencia divina que aquí se nos revela; más aún, nos parecería una superficialidad injuriosa."[26] La música supera el simbolismo de la voluntad y se transfigura en «esencia divina», a saber, la música supera al lenguaje conceptual, sin embargo, es crucial reconocer la canción lírica, canto y poesía, a partir del autor:

> Lo que pide el sublime músico no es la palabra, sino un sonido más agradable; no es el concepto, sino un tono más íntimo y gozoso en su anhelo por despertar todas las potencias anímicas de su orquesta ¿Cómo se pudo desconoces esto? Más bien podríamos decir de este tiempo lo que dijo Richard Wagner de su misa solemne, que era "una obra puramente sinfónica del más neto carácter beethoveniano". (Beethoven, p.47.) "Las voces son aquí tratadas como instrumentos humanos: el texto, en estas grandes composiciones religiosas, no está concebido según su significación conceptual, sino que sirve simplemente como material para el canto y por lo mismo no perturba el sentimiento musical, porque nunca despierta en nosotros representaciones lógicas, sino que, con arreglo a su carácter religioso, sólo pone ante nuestra mente fórmulas simbólicas de fe, bien conocidas". Por lo demás, yo no dudo que Beethoven, en el caso en que hubiera escrito su proyectada décima sinfonía - de las cual dejó diseños - precisamente habría escrito la décima sinfonía y nada más.[27]

Según Nietzsche, el tono tenue supera al concepto, más aún, la música supera al constructo conceptual de las representaciones y a la palabra, la música es genuina de la voluntad y el concepto una ficción para referirse al mundo. Las voces son el instrumento del coro; la lírica y el texto son su añadidura, se invierte el significado cuando la música se adapta a la palabra, obstaculiza la congruencia de la melodía cuando manifiesta su simbología: "Ni el hombre agitado por la embriaguez dionisiaca, ni tampoco la masa orgiástica, poseen un oyente al cual se necesiten comunicar algo, como el que supone el narrador épico y en general el artista apolíneo."[28] El hombre dionisiaco no requiere una explicación de la música que está vivenciando sino que se basta con el reencuentro del éxtasis y la música para escudriñar su relación con la voluntad: "Por el contrario, es propio del arte dionisiaco no conocer referencia alguna a un oyente: el ferviente servidor del culto de Dioniso, como ya dije en otra parte, solo es comprendido por sus compañeros."[29] Según el autor, en la música coincide la naturaleza y el canto de modo que: "El lírico canta como canta el pájaro, por una necesidad interior, y enmudecerá si ante él se planta el oyente curioso."[30] Nietzsche menciona:

> ¿No debemos pensar más bien en lo que el lírico es realmente, es decir, el hombre

26 Ibid. p. 5.

27 Friedrich Nietzsche. *Sobre música y palabra* (California: Createspace, 2017), 6.

28 Ibid. p. 6.

29 Ibid. p. 6.

30 Ibid. p. 7.

> artista que piensa en la música por medio de la simbología de imágenes y afectos, pero que no tiene que comunicar nada a ningún oyente, que, en sus momentos de rapto, olvida todo lo que pasa a su alrededor? Y así como el lírico sus himnos, así canta el pueblo su canción, para sí mismo, por un impulso interior, sin preocuparse de si sus palabras son inteligibles para otro cualquiera que no cante con él.[31]

El objeto de la música no es el oyente, principalmente el lírico canta para sí mismo; la música manifiesta el enlace entre el individuo y voluntad, es desacertado exponer y justificar la lírica al oyente, es decir: "La pretensión de entender las palabras ¡Cómo! ¿El oyente tiene pretensiones? ¿Las palabras deben ser entendidas?"[32] Nietzsche hace un análisis de la ópera; su «presunción» y su consideración a la relación entre la música y la palabra, menciona:

> Poner la música al servicio de una serie de imágenes y de conceptos, utilizarla como medio para un fin, para su mejor comprensión y para su fortalecimiento, esta singular arrogancia que hallamos en el concepto de la ópera me recuerda la ridícula pretensión de aquel hombre que quería elevarse por los aires con sus brazos: lo que pretendía este hombre, como pretende la ópera, son cosas verdaderamente imposibles. El referido concepto de la ópera exige de la música no un uso indebido, sino como ya he dicho ¡una cosa imposible![33]

La ópera es un género teatral cuya esencia consiste principalmente en cantar textos determinados y la música es suplementario para el concepto, de modo que contradice la singularidad de la visión musical nietzscheana, según el autor, no es posible que el canto expuesto supere a "la música en sí": "La ópera, como género artístico, según el concepto que aquí hemos traído a consideración, no es solamente una aplicación extraviada de la música, sino que supone una idea equivocada de la estética."[34] De lo anterior, la estética se fundamenta en lo artístico; el arte no se percibe desde la razón, por lo que resulta imposible y desacertado referirse a la ópera como un género artístico cuando su intención es que el canto se comprenda y la música secunda a la palabra, para el autor:

> La música nunca puede ser un medio al servicio de un texto […] El valor de la ópera será tanto más alto cuanto más libremente se desarrollen los instintos dionisiacos de la música y cuanto más desdeñosamente trate las llamadas exigencias dramáticas. La ópera será, en este sentido y en el mejor caso, buena música y solo música.[35]

Para Nietzsche, la ópera es un "extravío musical" que permuta el ímpetu de la música, el redentor debe redimir los instintos dionisiacos y replantar a la cultura, a saber, al público.

> A este público se le procura complacer por todos los medios imaginables; a este público, en el que encontramos al disoluto epicúreo de ojos apagados por el vicio y que necesita excitantes […] Al olvidadizo y disipado egoísta, al que hay que atraer a la obra de arte por la fuerza y a toque de

31 Ibid. p. 7.
32 Friedrich Nietzsche. Sobre música y palabra (California: Createspace, 2017), p. 7.
33 Ibid. p. 7-8.
34 Ibid. p. 8.
35 Ibid. p. 8-9.

> corneta, porque durante la representación cruzan por su cerebro planes ambiciosos de lucro o de placeres ¡Desgraciado músico dramático! "Olfatea a sus mecenas que se aproximan! Sabe que son fríos e incultos" ¿Por qué atormenta para tan torpes fines a las dulces musas? Y que las atormenta y las martiriza lo confiesa él mismo descaradamente.[36]

En conclusión, la cultura en decadencia desvaloriza el arte; el significado de la música se extravía, el público moderno pretende racionalizar la obra artística, la palabra es una ficción que se enmascara de verdad. La poesía y la música procuran aproximarse a la voluntad a través de la intuición, la irracionalidad fundamenta a la realidad empírica. Este acercamiento a la voluntad muestra la posibilidad de creación y la capacidad artística que presenta la música.

Bibliografía

- Dufour, Éric. 2002. "La estética Musical Formalista De 'Humano Demasiado Humano'"». Estudios Nietzsche, n.º 2 (diciembre): 9-32.
- Nietzsche, Friedrich. Sobre música y palabra. California: Createspace: 2017.
- Nietzsche, Friedrich. Sobre verdad y mentira en el sentido extramoral. Madrid: Gredos: 2011.

Jesús Santamaría Sánchez
Facultad de Humanidades
Licenciatura en Filosofía
jsantamaria09a@gmail.com

36 Friedrich Nietzsche. *Sobre música y palabra* (California: Createspace, 2017), p. 10.

José Revueltas, la máquina de pensar. Análisis filosófico de sus metáforas fundamentales.[1]

Rafael González Alvarado

Resumen

A cuarenta y cinco años de la muerte del escritor José Revueltas han existido diversas interpretaciones de su pensamiento; desde aproximaciones a sus distintas obras literarias hasta análisis de su pensamiento político. El principal objetivo de este artículo es mostrar las metáforas fundamentales en la obra revueltiana para orientarnos a su comprensión en conjunto, además de dimensionarlo dentro de la escena cultural de México. Para ello se muestran dos vertientes que dan sistematicidad a su obra, una enfocada a la importancia de la corporalidad desde el existencialismo de Unamuno y de Gabriel Marcel; la otra propia de José Revueltas, desde sus postulados sobre cinematografía para entender la creación de escenarios en su obra.

Palabras importantes

Metáforas, literatura, análisis, cuerpo, creación.

Abstract

45 years after the death of writer José Revueltas there have been various interpretations of his thinking; from approaches to his various literary works to analysis of his political thinking. The main objective of this article is to show the fundamental metaphors in the scrambled work to guide us to its understanding as a whole, in addition to sizing it within Mexico's cultural scene. To this end, two aspects that give systemticity to his work are shown, one focused on the importance of bodilyity since the existentialism of Unamuno and Gabriel Marcel; José Revueltas's own, from his postulates on cinematography to understand the creation of scenarios in his work.

Keywords

Metaphors, literature, analysis, body, creation.

---

1 El nombrar así a esta investigación remite necesariamente al trabajo de Evodio Escalante (1979), José Revueltas. Una literatura del lado moridor. En parte por la atinada significación marxista que da a la obra de Revueltas, en la que tanto los textos mayores (las novelas) y los textos menores (cuento y narrativa breve) son parte de una maquinaria en la que se describe al proletariado, y por otro lado, se plantea como una oposición a la negativa de Escalante para comprender a la obra de Revueltas a través de metáforas.

Redimir la ausencia. José Revueltas, espectro de la cultura mexicana.

En la historia reciente de México la militancia política ha tratado de disociarse del trabajo intelectual. Muchas veces caemos en el error de entender a los intelectuales como aquellos constructores de quimeras apenas asibles para un puñado de personas y en otro extremo vemos a los políticos dando rumbo a los proyectos de nación. En esta investigación se busca dar un ejemplo de la evolución alternada que puede tener un intelectual en la práctica social-política a la par del desarrollo de sus obras y cómo ambas esferas se tocan constantemente. Es en este sentido que exploramos los rasgos más importantes del pensamiento de José Revueltas, sistematizando sus escritos en conjunto, tanto la de corte narrativo, como la teoría política, trasminada intensamente por los rasgos filosóficos del materialismo-dialectico en los que se formó.

Así pues, esta investigación está dividida en tres bloques. En primer lugar, se realizará una breve revisión biográfica para mostrar el aporte intelectual de Revueltas, tratando de hacer notoria la influencia recíproca entre su pensamiento y el desarrollo cultural y social del país. En segundo lugar, se revisarán las metáforas que consideramos engloban el entramado total de la obra revueltiana. En tercer lugar, la relevancia que representa actualmente una relectura seria de este autor.

José Maximiliano Revueltas Sánchez nació el 20 de noviembre de 1914 y murió el 14 de abril de 1976. La vida de este autor está marcada por un concepto que liga su vida con los hechos paradigmáticos de la historia del siglo XX: el de revolución. A raíz de los festejos por el centenario de su nacimiento podemos notar un resurgimiento de su obra literaria. Desvirtuando la imagen rebelde del autor originario de Santiago de Papasquiaro, Durango, siendo reeditada hasta el año 2020 su *Obra Política* que es parte fundamental de su producción.[2]

Los albores de la Revolución mexicana merman el *status* económico de la familia Revueltas, de padre comerciante. Lo cual obliga a la familia a trasladarse a un barrio de la Ciudad de México donde habita el *lumpen* proletariado. El joven Revueltas observará un entorno de miseria, desigualdad, racismo y discriminación, como será narrado en el cuento “El colegio alemán”[3]; cuento autobiográfico del cual solo se rescata un extracto y narra su breve paso por las aulas; de ahí en adelante la formación

2 Recordemos que en el 2014 Arturo Anguiano proyecta su libro José Revueltas. Un rebelde melancólico, publicado en el 2017, además de una reedición de la monumental biografía de Álvaro Ruiz Abreu sobre Revueltas (2014), José Revueltas. Los muros de la utopía. Todo ello entre festivales y publicaciones de antologías para difundir su obra literaria. La Secretaria de Educación Pública realizó un tiraje amplio de una antología con los cuentos más relevantes de Revueltas (José Revueltas. La multiplicación de los peces, realizada por José Manuel Mateo), a la par de las antologías de Efraín Huerta y Octavio Paz, nacidos los tres en el año de 1914. La Obra Política (2020) de Revueltas reedita por Editorial ERA está constituida por diversos textos que con el tiempo se volvieron de difícil acceso.

3 Revueltas, José (1981), “El colegio alemán” Las cenizas (t. 11 Obras Completas), ERA, México, p.165-176.

de Revueltas será autodidacta, lo cual perfiló desde los trece años su militancia política. Es de agregar el impacto que sus hermanos, Fermín y Silvestre[4], tienen en el joven José Revueltas, pues al ser mayores que el autor de *Los muros de Agua* (1941) crecerá observando la militancia de los dos artistas, pintor y músico respectivamente.

Anguiano, llega a mencionar sobre los inicios de la labor intelectual de Revueltas, cierta ingenuidad, carencia de comprensión y optimismo, incluso. Es en este punto donde debemos ser cuidadosos en la observación de Revueltas, pues, reiteramos que es él quien configura su visión del marxismo y la militancia política a una edad extremadamente joven y no será trastocada por los teóricos marxistas en las aulas, o bien lo hará de los dirigentes directamente, como Lombardo Toledano a quien consideraba su maestro; evidentemente irá refinando mediante lecturas su postura política, la idea misma de la sociedad mexicana y el contexto global se transformará con el transitar de los años.

La efervescencia política y social fueron una constante en la vida del autor duranguense, a tal grado que para 1929, Revueltas de 15 años era partícipe de una huelga, razón por la cual será apresado a causa de rebelión, sedición y motín por primera vez; es liberado seis meses más tarde gracias a su corta edad. De forma paralela, José Vasconcelos está buscando la dirigencia del país en ese mismo año. Realidades distintas de una causa mutua: el país tiene que cambiar. También debemos recordar que el denominado "movimiento cristero" o "Cristiada" se está gestando en Jalisco, Colima y Michoacán, y para ese año alcanza una fuerza de 20,000 hombres y mujeres; tal es el ambiente en el que se desarrolla la adolescencia de este escritor. Todo ello nos indica el constante quiebre con los ideales revolucionarios y las contradicciones mismas dentro de este movimiento que serán motivo de reflexión permanente en Revueltas, desde el análisis directamente político, como en el *Ensayo sobre un proletariado sin cabeza* (1944) o *México una democracia bárbara* (1958), o bien desde metáforas que rodean estas problemáticas en sus guiones cinematográficos como *El rebozo de soledad* (1952) o Tierra y libertad (1960), obras de teatro, novelas y cuentos, donde cobran relevancia especial *El luto humano* de (1943) y el cuento "Dios en la tierra" (1941), íntimamente ligados con los problemas acarreados por la Guerra cristera.

Quizá este lapso, que podemos enunciar desde 1910 hasta los primeros años de la década de los 70's, es cuando se da la más amplia producción cultural en el país y en la cual juega un papel importante Revueltas. Poco más de medio siglo en el que se busca ordenar, proponer y restructurar, desde distintas esferas una sociedad mexicana que no lograba una conciliación entre los ideales revolucionarios y las prácticas

4 Sobre su hermano Fermín se puede encontrar información en Las evocaciones requeridas, ahí se relata incluso la relación entre pintores marxistas, Fermín y David Alfaro Siqueiros. Mientras que a su hermano Silvestre dedicará, además de su compilación de cuentos Dormir en tierra, las primeras líneas de A propósito de los muros de agua.

de sus dirigentes. En este sentido el Ateneo de la Juventud jugará un papel de suma importancia en la dirección de la educación en México. Con Vasconcelos continuando la labor educativa a nivel básico de Sierra años atrás, y Antonio Caso al frente de la Universidad en los años 20´s. Sin olvidar a otros ateneístas de gran relevancia como Henríquez Ureña, Cravioto, Reyes, etc. Surgirán también por esos años movimientos como el de los Contemporáneos y Los Estridentistas en la década de los 20's, enfocados en la renovación de las artes y la cultura del país. Ejemplo claro es el de Samuel Ramos que en 1934 publica la primera edición de su *Perfil del hombre y la cultura en México*, obra fundamental para el análisis y la crítica del mexicano. En años anteriores las artes se habían enfocado en la exaltación de los logros de la Revolución o bien en debatir las ideas positivistas y no en la crítica y el posicionamiento del mexicano como sujeto de análisis, el trabajo de Ramos es sin duda un antecedente fundamental dentro de este tema.

Lo anterior, dio apertura a un clima de ideas que en años posteriores originará un pensamiento crítico sobre la mexicanidad. Así, para los años 50's el grupo filosófico Hiperión se encargó de la búsqueda de la identidad nacional. Dicho grupo presentó una serie de charlas sobre México y lo mexicano incluyendo al propio Revueltas en una de ellas. Zea describe una anécdota sobre la participación de Revueltas, a quien califica como un endemoniado en un artículo de nombre análogo. Este artículo de Zea además de mostrar el carácter de Revueltas, es también un referente de las corrientes filosóficas por las que se inclina Revueltas, lo cual se analizará posteriormente:

> En 1951 se pusieron en marcha varias conferencias sobre el ser y la cultura del mexicano, en las que se formó el grupo filosófico Hiperión. Revueltas fue invitado a dar una conferencia, lo que aceptó con mucho entusiasmo. Tartamudeó algunas palabras y, poniendo la cabeza sobre la mesa de conferencia, empezó a dormir profundamente. No necesitaba palabras; la gente, sorprendida, le dedico una ovación. (Zea, 1991, párr. 6)

Cabe señalar que Revueltas había realizado una crítica a la forma de examinar la mexicanidad por los intelectuales de dicho grupo, de quienes refiere a su producción como "literatura barata de salón" en su ensayo "Posibilidades y limitaciones del mexicano" de 1950, un año antes de lo mencionado por Zea; escrito en que se plantea a la mexicanidad desde las condiciones materiales que circundan a sujetos reales y actuantes.

Ahora bien, centrándonos nuevamente en el desarrollo del pensamiento de Revueltas; él ingresa en 1930 al Partido Comunista Mexicano, dos años después será encarcelado por su participación en manifestaciones y la clandestinidad a la que estaba sujeto en ese entonces dicho partido; su carácter disidente lo llevaría a ser arrestado en 1934, nuevamente. Ese transitar entre los muros y la libertad marcaría hondamente el desarrollo de su pensamiento; ejemplo claro de ello es que en su arresto de 1934 concibe su primera novela, *Los muros de agua.*

Basada en el periodo carcelario que vive en Las Islas Marías, publicada hasta el 10 de mayo de 1941 en honor a su hermano Silvestre. Durante el periodo de 1968 hasta la muerte de Revueltas su presencia en el ámbito cultural mexicano es ya innegable. Durante su periodo en la cárcel de Lecumberri publica la novela breve *El apando* (1969) que es considerada la de su consagración, ocupa su tiempo a la lectura intensa de Arthur London, marxista con quien se siente profundamente identificado, se dedica además a la redacción y apoya a sus compañeros en la huelga de hambre que mantuvieron. En los años posteriores a la liberación de Lecumberri en 1971 se nota a un Revueltas sumamente deteriorado físicamente, enfermo de pancreatitis a causa de largos años de alcoholismo. A pesar de la enfermedad y el desencanto con el marxismo, Revueltas, no detiene su labor, escribe *Material de los sueños* (1974), además de impartir conferencias sobre el compromiso social del artista[5]; trabajó de forma incasable hasta su muerte en 1976, sin un centavo y descreído de los humanos. Su funeral fue una revuelta en sí misma, pues los jóvenes comenzaron a gritar proclamas en contra del secretario de educación, Víctor Bravo Ahuja, culpando al gobierno de la persecución política a la que se sometió a Revueltas durante toda su vida y la falsa reivindicación del personaje en su funeral.[6]

Revueltas mantuvo en una tensión constante el pensamiento de su época. Debemos entender que él mismo no se definía dentro de una ideología rígida (trotskista, de izquierda, o anarquista) sino simplemente como un hombre político. Ese es, en buena medida, otro de los aspectos llamativos para el análisis de la obra revueltiana, pues hasta sus últimos días Revueltas se dedicará a la práctica política. De tal forma, colabora, funda y organiza alrededor de nueve organizaciones entre políticas e intelectuales, de las que destacan: el Partido Comunista Mexicano (PCM), el Partido Obrero Comunista Mexicano (POCM), la Liga Lenista Espartaco (LLE), Juventudes Socialistas Unificadas, el Grupo Marxista Insurgente el cual da origen posteriormente a la efímera Liga Socialista Mexicana (LSM), Partido Popular (PP) que lo lleva a competir como candidato a una diputación en 1949 y en el mismo año como dirigente de la sección de autores y adaptadores del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC) y un sinfín de periódicos y revistas[7].

5 El tomo 1 de las Obras Políticas está dedicado a este tema, que fue de profundo interés para José Revueltas.

6 Para reflexionar sobre la última etapa en la vida de Revueltas es conveniente revisar tanto la biografía José Revueltas. Los muros de la utopía, realizada por Álvaro Ruiz Abreu (1992), como el libro México 68: juventud y revolución. El libro de Ruiz Abreu inicia con esta última etapa en la vida de Revueltas, en la que el término que la sintetiza es el desencanto.

7 Mencionamos aquí las revistas en donde pueden encontrar su poesía, la cual es poco conocida, ya que Revueltas publicó solo algunos de sus poemas, el resto se mantuvieron inéditos hasta la publicación del tomo 11 de sus Obras Completas, la parte restante fueron publicados de forma póstuma en el poemario El propósito ciego realizado por José Manuel Mateo. De las colaboraciones en periódicos destaca El popular

Siempre absorbido de alguna forma por la militancia o las ocupaciones propias de su labor intelectual, Revueltas supo darles el sentido propio a sus trabajos reflejando su circunstancia particular, como en el caso de *Los días terrenales* (1949) que logra un análisis severo tanto de la realidad mexicana, como de los problemas internos del PCM. Reflexión que lo llevaría a su posterior expulsión, como en casi todas las organizaciones antes mencionadas. Un año más tarde, en 1950, se estrenaría su obra El *cuadrante de la soledad*, obra icónica por contenido y realización, criticada severamente también. La escenografía estuvo a cargo de Diego Rivera y fue dirigida por Ignacio Retes. A principios de los 60's, José Revueltas, viaja a Cuba por un periodo relativamente corto, invitado por el Instituto Cubano de Cinematografía (ICAIC). Tiempo en el que imparte conferencias sobre cine y restructura su pensamiento. La vida de Revueltas resulta icónica, no sólo por la vasta obra realizada, sino por mantener dicha obra adaptándose y polemizando el contexto en el que se desarrolló. Cerramos esta aproximación biográfica en este punto al ser un momento coyuntural en la carrera de Revueltas.

José Revueltas o la encarnación del pensamiento.

Ahora damos paso al análisis de las que consideramos las metáforas fundamentales en la obra de Revueltas, para ello es pertinente comenzar con algunas indicaciones generales respecto a la narrativa revueltiaa en su totalidad. De esta forma, conviene iniciar preguntándonos, ¿por qué decir que Revueltas simboliza lo que aquí definimos como la encarnación del pensamiento? En este apartado mostraremos vías por las que se puede analizar la obra revueltiana, sin olvidar las diversas corrientes que conforman su pensamiento, las cuales son, principalmente: el existencialismo, una lectura profunda de Dostoievski, los clásicos españoles y la literatura Latinoamérica de su época, ya se había mencionado la lectura del materialismo-dialectico y la filosofía de Hegel[8]; todo ello será fundamental para darnos una idea de la carga teórica de este personaje. Regresando al cuestionamiento anterior, la metodología más adecuada para esgrimir lo obtuso del pensamiento de Revueltas es el existencialismo de Unamuno y de Gabriel Marcel, que nosotros tomamos aquí como herramientas para el análisis de la producción revueltiana. Por un lado, Unamuno, nos indica que:

dirigido por Efraín Huerta, y de las revistas se encuentran Esfera Siete, Estela cultural, La palabra y el hombre y Hojas de literatura.

8 En el breve artículo de Zea antes mencionado, se resaltan las principales influencias en la obra revueltiana. El hecho de nombrar al texto como: "José Revueltas el endemoniado" alude a un texto de Dostoievski. Zea, menciona también que Revueltas llegó a entrar a una de sus clases sobre Las lecciones de filosofía de la Historia de Hegel, quedando impresionado por lo puntual de las nociones que tenía Revueltas sobre el idealismo alemán.

> Hay personas, en efecto, que parecen no pensar más que con el cerebro, o con cualquier otro órgano que sea el específico para pensar; mientras otros piensan con todo el cuerpo y toda el alma, con la sangre, con el tuétano de los huesos, con el corazón, con los pulmones, con el vientre, con la vida. Y las gentes que no piensan más que con el cerebro dan en definidoras; se hacen profesionales del pensamiento. (Unamuno, 1912).

La obra literaria de Revueltas hará notorio cómo el autor no busca idealizar o ficcionar la realidad[9], contrario a ello, hay en su literatura una apropiación de la realidad muy personal, a tal grado que se genera en sus escritos un diálogo constante entre las experiencias del autor y los escenarios, los contextos y los contenidos de su obra. En síntesis, Revueltas escribe desde su existencia misma. Sin duda, la obra revueltiana es reflejo de aquel *hombre de carne y hueso planteado* por Unamuno, sin que por ello se le quiera clasificar en uno u otro género; él mismo explicará en "A propósito de los muros de agua" su preferencia por denominar su obra como realismo literario[10], o bien como un realismo dialéctico-materialista[11]. Según lo relata en el texto mencionado, la realidad a sus ojos resulta siempre un poco más fantástica que la literatura. Podemos decir que vivimos una realidad dislocada, fragmentaria, parcial, en tanto que el sujeto de las experiencias solo tiene una forma de percibir las cosas: la suya propia; mientras que en la construcción literaria tenemos una mayor diversificación de enfoques a partir de los sucesos de cada personaje que nos permiten una comprensión plena de la realidad. Es por ello que sus personajes

9 En el epígrafe del cuento *El árbol Martínez* (1968), dedicado a María Elvira Bermúdez, Revueltas escribe: "En rigor, se llaman imaginarios estos cuentos tan sólo por el hecho de que lo narrado en ellos es así como ha ocurrido verdaderamente en la realidad". Para Revueltas la realidad literaria supera la realidad misma. Véase las notas siguientes para aclarar este punto.

10 Revueltas siempre supo poner barreras en ese aspecto a lo realizado por los intelectuales socialistas, pues a diferencia de las novelas con finales esperanzadores realizadas por los socialistas y reflejo de la máxima de la *Komintern* "la unidad ante todo". En Revueltas encontraremos finales contrarios a estos y una trama en la que la individualización se vuelve de suma importancia, por ello es relevante la distinción dado que en prácticamente toda la literatura de Revueltas los finales son una imagen de la realidad misma: desesperanzadora. El cuento que recomendamos con esta perspectiva del realismo socialista en la obra revueltiana es: "Parábola del espantapájaros" (escrito para su hija Andrea en la navidad de 1939).

11 Respecto a ello es difícil plantear un género en el que se encasille a Revueltas. Evodio Escalante sugiere determinantemente la negativa al respecto, nosotros en esta investigación seguimos las vertientes que el mismo Revueltas plantea en sus escritos, sobre el realismo literario o realismo materialista dialéctico. Esta idea la podemos encontrar a partir de la segunda edición de *Los muros de agua* (1961), la cual viene acompañado por el texto "A propósito de los muros de agua" a manera de prólogo. Revueltas explica al final del mencionado texto el valor de la orientación de su narrativa, pues dirá que es: "Un realismo materialista y dialéctico, que nadie ha intentado en México por la sencilla razón de que no hay escritores que al mismo tiempo sean dialectico-materialistas". Uno de los textos más recientes sobre la obra de Revueltas es el de Arturo Anguiano: *José Revueltas. Un rebelde melancólico*, de 2017, texto en el que encontraremos mayor información al respecto.

son sumamente desgarradores: presos, prostitutas, delincuentes, drogadictos, incapacitados de alguna forma; personajes que, recordemos, son parte de una realidad generalmente negada, los cuales persisten en su narrativa.

Otra forma para explicar lo hasta aquí analizado es su trabajo sobre cine de 1965, *El conocimiento cinematográfico y sus problemas*, pues en dicha obra veremos cómo las metáforas funcionan como imágenes contrapuestas, multiplicidad de objetos y cuerpos que nos ayudan a la aprehensión de la realidad. El propio Revueltas dirá que:

> Los grandes escritores —ha dicho Maurois, y habría que extender el concepto a todos los artistas—, emplean palabras no para bosquejar mundos imposibles, sino para evocar y establecer el mundo verdadero. Este mundo verdadero que el arte revela según Maurois, es ese que, sin decirlo, sin pronunciarlo, sin oírlo, se escucha con los puros sentidos del corazón, porque el arte usa las cosas visibles y audibles para mostrar las cosas invisibles e inaudibles. (Revueltas, 1965)

Lo anterior como un complemento de las ideas generales del espectro de la obra revueltiana; ahora bien, metodológicamente este tratamiento, escindido entre la teatralidad y la cinematografía, funciona como un conjunto de imágenes que se van contraponiendo para tratar de esgrimir metáforas sobre la realidad circundante del autor. En esa forma narrativa precisa para la creación de escenarios, de imágenes y de personajes claramente determinados psicológicamente que introducen al lector en la narración es donde encontramos una vía de interpretación de los planteamientos de Gabriel Marcel en la obra de Revueltas, pues para el existencialista francés, nuestro estar en el mundo cobra un carácter vivencial, o bien una *realidad viva*. Lo cual es en gran medida el propósito de la obra de Revueltas, pues a través de la reiteración y la acumulación de las vivencias de los personajes busca acercarnos de la forma más fiel posible la realidad.

Además de la idea anterior, para Marcel, pensamiento y sensación se conjugan en una unidad: el cuerpo; aunque tenemos que ser precisos al respecto, pues no se disocia en la esfera del ser (soy cuerpo) y del estar (tengo un cuerpo), sino de una manera coordinada, *yo soy mi cuerpo*. De tal forma, la validez de una interpretación de la obra de Revueltas mediante la idea planteada aquí sobre Marcel se dará en las dos metáforas que encontraremos de forma insistente en la obra revueltiana; la de la cabeza sin cuerpo, la cual juega un papel importante en el análisis de la teoría política de Revueltas, y en segundo lugar la del mundo-prisión como nombra Philippe Cheron (2003) a este rasgo fundamental. Sin duda, el rasgo más determinante de la obra revueltiana, ligado a la construcción de escenarios, será hacer visible cómo el sentir particular de los personajes conlleva una forma de pensar ligada a su corporalidad desde las vivencialidades de cada uno, pues en la individualización mencionada en líneas anteriores serán notorias las vivencias particulares de cada personaje.

Primero atenderemos a la metáfora de

"la cabeza sin cuerpo", la cual debe su nombre al *Ensayo sobre un proletariado sin cabeza* (1960); a grandes rasgos dicho ensayo plantea la necesidad de concebir una teoría marxista estable para dirigir al proletariado; es decir, sin una idea clara, una cabeza pensante, la masa obrera estaría dispersa y no lograría los ideales marxistas de superación del capitalismo mediante la unión del proletariado, no existe el orden sin una idea que articule los anhelos revolucionarios, forma y materia coexisten ineludiblemente. Esta metáfora, aparece desdibujada en un gran número de su prosa, anterior y posterior al *Ensayo*, configurado a través de cuerpos insanos, personajes parcialmente carentes de visión o la simbólica "bandeja de Salome" o "charola del Bautista". Elementos simbólicos que proyectan la insalubridad, los malestares, la enfermedad de un cuerpo y la falta de una cabeza que organice; personajes como, el Tuerto Ventura (*Los días terrenales, 1941*), Hegel: semi-enano como lo define Revueltas por su carencia de piernas ("Hegel y yo" 1971), Elena: nombrado así por ser un enano (*Los errores, 1964*), El Carajo (*El apando, 1969*), Amarillo de "La conjetura" (1941), entre otros, proyectan la anatomía insana del proletariado, que se desmorona con cada palabra con la que los describe Revueltas. Lo cual, llega a su culmen con *El carajo*, uno de los personajes principales de la novela breve, *El apando*:

> [...] ya que valía un reverendo carajo para todo, no servía para un carajo, con su ojo tuerto, la pierna tullida y los temblores con los que se desplazaba de aquí para allá, sin dignidad, famoso en toda la preventiva por la costumbre que tenía de cortarse las venas cada que estaba en el apando, los antebrazos cubiertos de cicatrices escalonadas una tras de otra igual que en el diapasón de una guitarra, como si estuviera desesperado en absoluto –pero no, pues nunca se mataba-, abandonado hasta lo último, hundido, siempre en el límite, sin importarle nada de su persona, de ese cuerpo que no parecía pertenecerle. (Revueltas, 1969).

Además de lo expresado en la cita anterior, a lo largo del desarrollo de *El apando*, El carajo denota rasgos de infantilidad e incomodidad para Polonio y Albino sufrientes por la falta de droga, un personaje inservible para los otros dos presos salvo por el hecho de que su madre es la que ayudaría a meter la droga a la crujía, detestable hasta los límites de lo soportable para los otros dos apandados. Ahora, si bien dicho personaje se hace presente en distintas narraciones y es característico de la metáfora que buscamos hacer notoria, en *El apando* se hace aún más evidente la metáfora del cuerpo sin cabeza con "la charola de Salomé", es decir el postigo del apando que no le permitía ver nada al ojo izquierdo –y en el que El carajo está imposibilitado para ver por su ojo tuerto-, con la cabeza ladeada, tortuoso para alguien de las dimensiones de Albino, quien tenía que mantenerse encorvado y en una posición ridícula por su tamaño. Respecto a esta idea es de llamar la atención El Fut, personaje con el que se inicia el cuento "Hegel y yo", quien después de asesinar a una persona conduce su cabeza a puntapiés hasta un

basurero, pero como un acto que entra en tensión con lo aquí expresado sobre la cabeza sin cuerpo, pues el mismo Revueltas dirá que en el acto realizado por el *Fut* se vuelve a un estado de puridad en el que no se sabe nada.

Aunado a lo anterior, Revueltas logra una metáfora característica de su narrativa que le otorga particularidad en la literatura mexicana. Anclada en la dimensión corporal tanto de los personajes como del mismo Revueltas, pero que muchas veces la trasciende, trasladándose hasta una categoría metafísica. El proceso para sistematizar la metáfora del "mundo prisión" va desde lo más elemental, la conciencia del encarcelamiento corpóreo, hasta trasladarlo a una categoría fundamental. Revueltas comienza a darle forma a su metáfora del "mundo prisión" desde su primer arresto en el tutelar para menores; esto será reflejado en las dos versiones de lo que pudo ser su primera novela "El quebranto", hasta llevarlo a su máxima expresión en la antología de cuentos *Material de los sueños*. Comencemos a desbrozar esta metáfora desde la existencia misma de Revueltas.

En 1969 se publica el cuento "El reojo del yo", estructurado según la dialéctica hegeliana, en el cual Él y Yo, los personajes, niegan y afirman constantemente la existencia de uno y otro. Mientras uno escribe, el otro observa lo que hace, mientras uno lee, el otro escucha con atención, así con todas las acciones de ambos personajes. Es evidente que Revueltas se posiciona dentro de la narración debido a que está ambientada en una isla –elemento característico de la individualización-; de tal forma que se coloca como sujeto de estudio atendiendo a las "actividades secretas" que sólo "Él" y "Yo" conocen, como el acto mismo de defecar. En síntesis, esta narración explora el encierro de Revueltas, el final de la narración vuelve evidente este hecho, con la exclamación potente: "Porque estoy solo, siempre he estado solo, y Él no ha existido jamás". El encierro en esta esfera no es solo el hecho empírico de estar tras las rejas, sino la conciencia de la existencia y el pensamiento en la dimensión corpórea mediante los actos más privados del sujeto. No es casualidad que Revueltas eligiera la exposición del acto de defecar, en ello se apela al reconocimiento de poseer una corporalidad a la que estamos sujetos, pero que en un movimiento dialectico nos enajenamos de dicha corporalidad. En las breves líneas de "El reojo del yo" se traza al cuerpo como la metáfora más primigenia del encarcelamiento.[12]

Aunado a lo anterior, Revueltas será el interlocutor de "Hegel" en "Hegel y yo", explorando así el diálogo del autor con sus ideas en tensión constante con su corporalidad, pues si vienen el personaje de "Hegel" tiene una participación evidente durante la narración, Revueltas constantemente deja entrever ideas extraídas de la lectura del filósofo

12 La idea sobre este acto es expresada por uno de los personajes de Los días terrenales en la sentencia: "Defeco, luego existo", véase el capítulo VI. Evodio Escalante cierra su análisis de la obra de Revueltas con el apartado "La defecación universal" en el que se desarrollan las distintas connotaciones que tuvo esta idea en la obra de Revueltas

alemán, a la par también da cuenta de su corporalidad al describir la escena en la que vacía el estómago sobre sí mismo.

Esta metáfora del encierro es explorada en la obra revueltiana desde distintas perspectivas, llevándola hasta lo que podemos determinar como un "encarcelamiento zoológico", lo cual se expresa en, *Los días terrenales, El apando,* "La multiplicación de los peces", "Acuarium, signo de Ema" (1974), "Ezequiel o la matanza de los inocentes", "Hegel y yo", entre otros. Toda la narrativa antes descrita es llamativa para esbozar dicho rasgo en la obra de Revueltas; sin embargo, será en el brevísimo texto "Acuarium, signo de Ema" donde se expresan con mayor potencia estas características. Atendiendo a esta metáfora el encierro se vuelve una condición enajenante primigenia, arrastrada por el hombre desde la primer pareja, aún más, desde aquellos primeros seres que habitaron la tierra; la obra revueltiana está plagada de alusiones al origen. La expresión "En el principio había sido el Caos" da inicio a *Los días terrenales* y resuena en varios de sus cuentos, de tal forma que en "Acuarium, signo de Ema" se menciona que los peces son los "eternos prisioneros del agua", dando muestra de la imposibilidad de la libertad, ya que el encierro viene arraiga desde el origen mismo del hombre; atrapado en aquella "geometría enajenante" que tiende sus rejas sobre el mundo y en *El apando* termina aniquilando a Polonio y Albino convertidos en gladiadores enérgicos una vez sacados del apando por la huelga iniciada por sus compañeras La Meche y La Chata planteando una imagen brutal alusiva de esta metáfora. Otra característica representativa de la metáfora del "mundo prisión" es la de ser mono y mona, "pareja de sucios monos", impedidos para ser algo distinto por estar atrapados en una condición zoológica, que le da trascendencia al término. En tanto que la transfiere a una condición determinante del hombre. Un ser atrapado entre el animal y algo más. Este paso de la materialidad a la trascendencia como categoría fundamental se hará notorio al describir la condición de los monos –como nombra Revueltas a los celadores-, más presos que los reclusos que se encontraban en el apando, vigilados por los cientos de miradas, como una contraposición del panóptico, en la que no es la mirada vigilante la que no puede ser vista sino la que es observada. El último rasgo que describiremos en relación con esta metáfora es el ligado a la temporalidad.

El manejo de la temporalidad en la obra de Revueltas es sin duda motivo para un análisis más profundo. En prácticamente toda su narrativa nos permite examinar la metodología que aquí hemos propuesto, recordando que ésta se escinde entre la descripción de elementos que ayudan a la contraposición de imágenes, desarrollado gracias a sus trabajos sobre cinematografía y la *vivencialidad* desde la perspectiva de Marcel.

La breve exposición sobre el tiempo y el encierro es solo un intento de explicar este elemento de la mano de la metáfora fundamental que hemos analizado en el parágrafo anterior. De tal forma, Revueltas logra crear un

ambiente de letargo, de pesadumbre, con ritmos sumamente lentos, reiterativos, pausados, casi agónicos, que son reflejo de la desesperación y la melancolía en la que están sumergidos los personajes. Los ejemplos más claros sobre esta idea se encuentran en sus primeros trabajos, siendo un referente claro *El luto humano* (1943), historia en la que todo es un andar a tientas (la oscuridad jugará un papel muy relevante en la narración), en un ambiente en el que los personajes parecen esperar la muerte simplemente, como se muestra al final, atrapados por la crecida de un río y con la tristeza a flor de piel por la muerte de una pequeña niña. Los personajes, además, se someten a un mutismo agobiante; el tiempo en esta narración es el tiempo de los condenados, de aquellos en que los minutos no parecen avanzar y solo causa estragos en la corporalidad de los individuos. Un tiempo en el que la corporalidad se busca negar, como lo expresa en "El tiempo y el número" tanto en verso como en prosa, pues la versión en verso funciona como un esquema para el fragmento de relato ya que Revueltas no llego a concluirlo, así en el poema dirá lo siguiente:

> Llegará ese día en que ya no tengamos el cuerpo disponible y en que todo lo pasado no sea sino un largo vacío, montones de palabras dichas de otro modo y lejanas voces, pensamientos y sombras indiferentes y extranjeras. (Revueltas, Las cenizas, p. 127)

Dicha deferencia a la corporalidad, solo es explicable de la mano del relato. En el que el tiempo cobra una inmensidad análoga al mar y en el que el principal objetivo es "volver a la matriz de la muerte y permanecer en su infinito claustro materno" para anular la condena que los enajena a tal grado que se llega a una pérdida de la identidad más básica que es el nombre, los presos son solo números; sin embargo, la condena se eterniza. Evodio, el personaje principal, lucha, reta, maldice, al mar, y en esa acción encuentra el sentido de su existencia. En el martirio de su cuerpo se refleja el sentido más abrumador del encierro: la condena a la vida; de tal forma, la muerte funciona como un acto liberador que es la síntesis del pensamiento de Revueltas. El desarrollo de la metáfora del mundo prisión se muestra como esferas de la realidad que en las narraciones termina en un movimiento dialectico sintetizado en la dimensión corpórea.

Conclusiones

Las metáforas en la obra de Revueltas buscan mostrar distintas imágenes de la realidad. Insistimos en que no creemos haber expuesto todos los rasgos de su vasta obra con lo aquí presentado, contrario a ello buscamos aperturar el análisis de la obra revueltiana tomando como base los distintos elementos que la rodean. Las dos metáforas que aquí se describen son una clara muestra de la necesidad de comprender a Revueltas mediante su estilo narrativo. Su obra es compleja, con un método pocas veces visto en autores anteriores y posteriores a él, por forma y contenido. Logrando siempre reunir una compresión global tanto de los escenarios y del perfil

psicológico de los personajes. Reflejo de la circunstancia individual y social en la que se encontraba. Es por ello que aquí se menciona que es un ejemplo del *hombre de carne y hueso* unamuniano, pensamiento y sentir jamás se disociaron en los escritos de Revueltas.

Tomar como base la corporalidad desde la perspectiva de Marcel para esbozar los rasgos principales de la obra de Revueltas permite verla como un sistema en el que se parte de la corporalidad hacia categorías que la fundamentan, siempre como un movimiento dialéctico; donde se inicia en la representación del cuerpo y se dirige hacia una idea trascendental, pero que a la vez, en síntesis, es negada; en el caso de la metáfora de la cabeza sin cuerpo se mostraron las distintas imágenes de cuerpos enfermos o alusiones a cuerpos faltos de cabeza que recorren la obra revueltiana para mostrar la necesidad de una idea, una teoría, que ayude a la dirección y unificación del proletariado, que finalmente es negada por esta imagen del personaje El Fut pateando una cabeza hasta un basurero como una muestra de los equívocos del comunismo mexicano. En relación con la metáfora del mundo prisión propuesta líneas arriba, el proceso va desde la dimensión corpórea de Revueltas y su sentir particular del encierro, hasta la asimilación como una categoría trascendental amparada en el tiempo y el encarcelamiento zoológico al que está condenado el hombre desde su origen mismo, entrando en contradicción en la negación misma del cuerpo representado por Evodio en "El tiempo y el número".

Es de suma importancia notar la asociación entre contexto y el desarrollo de la narrativa en su obra. A través del ojo crítico de Revueltas quizá se logre profundizar en el ambiente actual, que es reflejo de la segunda metáfora aquí planteada sobre el mundo prisión; el mundo parece, por el momento, atrapado en la geometría enajenante; sin embargo, para Revueltas era de suma importancia plantear estas situaciones límite que imperan en su narrativa porque en ellas se juega constantemente lo humano de los personajes, su capacidad para entrar en contradicción con lo establecido, oponerse, rebelarse, por ello un posicionamiento de la capacidad narrativa de Revueltas nos puede ayudar a orientarnos hacia un modelo crítico de la circunstancia actual.

Bibliografía

Obras de José Revueltas

- Antología. La palabra sagrada, selección y prólogo de José Agustín, ERA, México, 1999.
- Dios en la tierra, Obras completas, 8, ERA, México, 1982.
- El conocimiento cinematográfico y sus problemas, Obras completas, ERA, México, 1981.
- El luto humano, Editorial Novaro S. A., México, 1967.
- Ensayo sobre un proletariado sin cabeza, Obras completas, 17, ERA, México, 1982.
- Las cenizas (obra literaria póstuma), Obras completas, 11, ERA, México, 1981.
- Los días terrenales, ERA, México, 2009.
- Los errores, Editorial Novaro S. A., México, 1975.
- Los muros de agua y Dormir en tierra, Clásicos de la Literatura Mexicana, México, 1979.
- Material de los sueños, Obras completas, 10, ERA, México, 1981.

Otras

- Anguiano, Arturo, José Revueltas, un rebelde melancólico, UAM, México, 2019.
- Bartra, Roger, Anatomía del mexicano, Debolsillo, México, 2016.
- Escalante, Evodio, José Revueltas. Una literatura del lado moridor, Ediciones ERA, México, 1979.
- Grassi, Martín, "El hombre como ser encarnado y la filosofía concreta de Gabriel Marcel", Revista de Humanidades, vol. 19-20, junio-diciembre, 2009, pp. 09-28, Recuperado el 29 de julio del 2020. Consultado en: http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=321227221001.
- Revueltas, Andrea y Philippe Cheron, Conversaciones con José Revueltas, ERA, México, 2001.
- Ruiz Abreu, Álvaro, José Revueltas. Los muros de la utopía, Cal y Arena, México, 2014.
- Unamuno, Miguel de, Antología, prólogo de José Luis Aranguren, FCE, Madrid, 1964.
- Zea, Leopoldo, "Revueltas, el endemoniado" (1991), En Los días terrenales, Madrid: Colección Archivos ALLCA, Recuperado el 29 de julio del 2020. Consultado en: https://xdoc.mx/documents/2-liminar-5dbb400f2141b.

Rafael González Alvarado
Facultad de Humanidades
Licenciatura en Filosofía
garafael002@gmail.com

La cebolla

Ximena Isla Silva
Alumna de la preparatoria "José Vasconcelos"

Hermoso tesoro de la tierra, que, para poderlo encontrar se tienen que sumergir en un mar de cientos de brillantes y diminutos granos de color café. Y, al sacarla de ese enorme cuerpo de agua, parece un diamante en bruto. Poder admirar su belleza es cosa de dioses. Redonda y brillante como una perla, envuelta en cientos y cientos de capas de seda, cada capa tan fina y brillante cual lámina de oro. La contemplas y te quedas enamorado de tan semejante majestuosidad.
Al momento de fracturarla se escurrirán por tu rostro gotas hermosas y brillantes, que te harán compartir sentimientos y olvidos. Ver cómo se torna en rodajas finas y hermosas nos ilumina la vida.
Dejando un olor peculiar y diferente a cualquier otro que se haya percibido en la tierra. Aquella pieza va caminado lenta, pero solo ciertas personas pueden apreciar lo fantástico y grandioso de ella. Su esencia quedará impregnada en cualquier lugar como perfume callado y veraz. Nace en tiempos antiguos, en un banquete dónde se goza con su encanto, los dioses la degustan cual mangar y se burlan de los humanos que nunca tendrán el placer de saborearla de verdad.

La cebolla

Mejor producto de la inversión de marzo, llevado a cabo en la **Unidad de Aprendizaje de promoción de la lectura**, dentro del proyecto; "El anzuelo de tinta", impartido por: Esmeralda Berrios Cambrón, Selene Nohemí Ferrer Linares y Rosa Angelica Pacheco Salinas, estudiantes de 8 semestre de la **licenciatura de Legua y Literatura Hispánica. Uaemex.**



El chiquihuite "betze" como herencia cultural de la comunidad otomí en las tradiciones del norte de Toluca.

José Filiberto de la Cruz Martinez

Resumen: El *chiquihuite* es un cesto que se utiliza como objeto de carga, ordinariamente para los cuartillos de maíz, aunque su uso puede ser variado. Este canasto es llamado *'bax 'böts'ë* o simplemente *betze*, dependiendo de las variantes del otomí como lengua en las diferentes regiones de México. Existe una relación entre la concepción teórica del don visto como una acción y la tradición otomí; como lo es el pedimento de la mano de la novia, la búsqueda de los padrinos para una celebración, y el rito de la entrega del *chiquihuite*. Un error que se comete al establecer el significado del don, es entenderlo como un simple intercambio de bienes, servicios u objetos materiales; ya que el acto de compartir está impregnado de simbolismo en torno a un rito. Es por eso que se explica la complejidad del gesto y el significado profundo de quien lo lleva a cabo.

Palabras clave: don, intercambio, obligatoriedad, tradición, chiquihuite.

El *chiquihuite* "betze"[1] como herencia cultural de la comunidad otomí en las tradiciones del norte de Toluca.

Introducción

En el norte de Toluca existen tres poblados otomíes que han heredado la tradición del "*baile del chiquihuite*", "el cual está asociado a un origen otomí. Como en la mayoría de las culturas, hay una mezcla de tradiciones prehispánicas y cristianas, y ésta tradición es una de ellas. El *chiquihuite* tiene su origen en el México prehispánico, cuya función principal era el transporte de alimentos. Después de la colonización de los españoles y de la evangelización, que se dio a través de las diferentes órdenes religiosas, se fue convirtiendo en una tradición, esto al llenarse de pan y fruta para entregárselo a los padrinos como un agradecimiento por haber aceptado la invitación de apadrinar al festejado. Esta tradición tiene lugar en las fiestas sacramentales. Al término del rito de un sacramento, como el matrimonio, el bautizo o la confirmación, se puede hacer una comida para el festejado, que muchas veces se convierten en grandes fiestas. Son en estos regocijos en que se escoge a un padrino para el celebrante; es a éste a quien se le llama compadre y a quien se le otorga el chiquihuite como presente.

1 Diccionario español-otomí (México: Colegio de Lenguas y Literatura Indígenas / Instituto Mexiquense de Cultura, 2003), 87.

Es cierto que el *chiquihuite*, como uso cotidiano, es el resultado de las relaciones entre las diferentes comunidades indígenas. No sólo se ha asociado el *chiquihuite* como objeto de carga, sino que en los rituales otomíes se le relaciona con un significado simbólico por la naturaleza del rito. En torno a la tradición, la acción que se lleva a cabo se concibe como un *don*, ya que se intercambian bienes y servicios en beneficio mutuo. Como concepto previo cabe decir que el *don* crea vínculos en las sociedades a partir de la emisión de obligaciones por parte de la comunidad que recibe la regalía; justamente, esta es la relación con el poblado indígena otomí.

Ubicación geográfica

Los otomíes son considerados como pueblos de tierras altas. Su extensión geográfica abarca los estados de Tlaxcala, Puebla, Veracruz, la parte oriente del Estado de Hidalgo, Estado de México, Ciudad de México, Michoacán, Guanajuato y San Luis Potosí.[2] Precisamente, la investigación se centra en el municipio de Toluca, perteneciente al Estado de México. En este lugar las culturas indígenas aún son preminentes en algunos poblados, e incluso es posible encontrar familias en donde las tradiciones y la forma de hablar son de origen étnico.

La zona otomí de Toluca se ubica al norte del valle; esta región abarca tres comunidades donde se perciben costumbres indígenas: San Andrés Cuexcontitlán, San Cristóbal Huichochitlán y San Pablo Autopan. En estos poblados se concentran personas pertenecientes a la cultura otomí; de acuerdo con el Instituto Nacional Indigenista, en específico en ejidos y barrios de Cuexcontitlan, Autopan y Huichochitlan.[3] Así mismo, Lastra argumenta en su estudio sobre lingüística otomí de Toluca que existe una preponderancia de dicha cultura en los tres pueblos.[4]

El chiquihuite otomí en los ojos de la historia

La cestería indígena no es algo reciente, su origen proviene del México prehispánico, aunque en la actualidad su forma física ha sido modificada. Los cestos tuvieron una gran importancia en dicha época, ya que los habitantes de las diferentes comunidades se dedicaban a la recolección y a la caza, esto requirió de un contenedor para depositar los alimentos recolectados. El *chiquihuite* es un producto de la cestería y es utilizado para las actividades cotidianas de la cocina, así también como para las

2 Margarita de la Vega y Lourdes De la Cruz, Crónica Otomí del Estado de México, (México: Instituto Mexiquense de Cultura, 2011), 111.

3 Irma Ramírez, Otomíes del Estado de México. (Proyecto Perfiles Indígenas de México, Documento de trabajo, 2009), 5.

4 Yolanda Lastra. "Acerca del español de los otomíes de Toluca. En Estudios de lingüística de España y México, ed. por Violeta Demonte y Beatriz Garza (México: El Colegio de México / Instituto de Investigaciones Filológicas / Universidad Nacional Autónoma de México, 1990), 563.

diferentes tradiciones que rigen en las comunidades indígenas.
Los pueblos otomíes forman parte de una familia lingüística llamada otomí-pame, de las cuales pertenecen la cultura matlazinca, mazahua, chichimeca, pame y otomí. Cada pueblo tiene sus similitudes, así como sus diferencias lingüísticas y culturales. Los pobladores de la etnia otomí se nombran así mismos de diferente forma, algunos pueblos se identifican como *hñahñu* que significa "el que habla su propia lengua.[5] Por otra parte, las diversas comunidades indígenas también se refieren a los otomíes de distintas maneras, como los matlazincas, quienes los nombraron como "quienes caminan con flechas". El otomí, de acuerdo con la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI) y del Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI), es una de las lenguas más habladas, alcanzando el séptimo lugar de las comunidades indígenas más numerosas en el país.[6]
Sobre el trabajo de campo y las labores del hogar del indígena, la división de la labranza era por el carácter sexual; las mujeres se dedicaban a colocar los granos de maíz en el hoyo excavado durante la siembra, también le eran asignadas las tareas en relación con la pesca, la alfarería y la cocina. Los hombres tenían que dedicarse a la agricultura, la construcción de las casas, los graneros, la fabricación de redes y cestos; aunque esta última actividad era tratada apartarte, puesto que tanto mujeres como hombres podían consagrarse al hilado y tejido. En San Pablo Autopan no se hace está última actividad, dado que es más preponderante la fábrica de tabique y molcajetes; mientras que en San Andrés Cuexcontitlán se efectúa el trabajo en resina. El hilado y tejido es más predominante en las comunidades vecinas como San Cristóbal Huichochitlán y Temoaya. Esto no afecta en las diferentes tradiciones otomíes de la comunidad, ya que las personas que lo requerían viajaban para conseguir los cestos.
Estos canastos son de origen prehispánico, se utilizaban para la recolección de alimento y para la carga de objetos y animales. Sánchez y Alvarado, hacen referencia a las actividades arqueológicas las cuales ayudaron a descubrir las diferentes actividades de las comunidades prehispánicas; una de ellas era la cestería que en un principio poseía un tejido simple; que poco a poco se fue desarrollando para obtener una mayor resistencia, al igual que los materiales usados.[7] La mayoría de la información en donde se podía consultar estas actividades en el México prehispánico se perdió, sin embargo, en los pocos códices que se conservan se aprecia el uso de la cestería. De igual forma, se puede encontrar evidencia del uso de los cestos en las crónicas históricas, en la tradición oral, y en los registros arqueológicos. Ejemplo de ello está en la

5 De la Vega y de la Cruz, Crónica Otomí del Estado de México, 111.
6 *Instituto Nacional de Geografía y Estadística*, 2010, inegí.org.mx/temas/lengua/.
7 Fernando Sánchez y José L. Alvarado, "Cestería. Evidencias arqueológicas". *Insurgente. Corriente crítica de trabajadores de la cultura*, no. 13 (septiembre 2012): párrafo 5. http://www.enelvolcan.com/sep2012/175-cesteria-evidencias-arqueologicas

mención que hace Alvarado Tezozomoc del uso del *chiquihuite* por parte de los tlatelulcanos (un grupo chichimeca que habitaba alrededor del lago de Texcoco), objeto que era hecho de *acatl* (caña de carrizo) y *otatl* (otate), de forma cilíndrica, con asiento semiesférico, y entretejido con varas gruesas y largas[8]. Este canasto tenía que ser resistente para poder cargar el peso de los alimentos y animales.

Otros objetos provienen de la cestería, como son *petates o esteras*, asientos, sillas con respaldo, *tenates*, cajas, *mecapales*, calzado, redes, abanicos y sombreros. Los otomíes se dedicaban principalmente al tejido de petates, *chiquihuites y redes*. Los cestos actuales, hechos de carrizo y fibra de maguey, tienen su procedencia en la antigüedad por herencia, no obstante, tras la llegada de los españoles a las comunidades indígenas, la manera de realizarlos y su forma física cambió. La influenza cultural europea se manifestó en los cestos, tomando así otra manera de realizar dichos canastos.

Los otomíes ocupaban poco estos cestos, ya que ellos los elaboraban para venderlos. Los que se usaban eran para la carga, se utilizaba un mecapal hecha de carrizo o de cuero para poder recargar el bulto en la espalda; los hombres en general, se ocupaban de cargar los diferentes bultos en estos cestos. El *mecapal* es una tira que se amarra al *chiquihuite*, se coloca el canasto en la espalda y se toma como apoyo la frente, así las manos quedaban libres para realizar otra actividad. También transportaban animales como las aves de corral, pero en canastos con forma de caja llamados *huacales*, aunque también se utilizaba el *chiquihuite* como medio de traslado.

El origen del *chiquihuite* no se le puede atribuir a las culturas pertenecientes a la familia lingüística otomí-pame, debido a que existen otras culturas que utilizaban este instrumento, como las mixtecas de Oaxaca. Hoy en día, en la zona Mixteca se elaboran dos tipos de cestería, la rustica diseñada para las labores agrícolas, y la fina con un acabado más detallado y menos resistente. Los mixtecas utilizan un canasto al que llaman *tenate*, el cual se le denomina de distinta manera de acuerdo con las características que tiene, la forma de tejido, el color, el tipo de palma o si se utiliza el *mecapal* para transportarlo[9]. El *tenate* tiene un parecido al chiquihuite, tanto en forma y la utilidad que se le da.

La relación que se daba entre las distintas culturas, debido a los intercambios materiales o a la recolección de tributos, produjo una serie de influencias en las actividades e instrumentos realizados por las diferentes etnias. Es así que el origen de dicho canasto puede ser producto de las distintas colectividades, así como las necesidades que se requerían en esas épocas. El nombre con que se le

8 Hernando De Alvarado Tezozómoc. "Del fin que tuvo la batalla entre mexicanos y tlatelucanos, con la muerte del Rey Moqui huix y su suegro Teconal, y conciertos hechos". *En Crónica mexicana* (México: Porrúa, 1975), 395.

9 Efraín Cortés. "Oaxaca: el caso de los objetos de palma en la Mixteca". En *Tejedores de la naturaleza. La cestería en cinco regiones de México*, Coord. por Efraín Cortines y Catalina Rodríguez (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1999), 66-69.

denomina es variado, ya que depende de la cultura prehispánica que lo usa. En la zona norte de Toluca actualmente se les llama *chiquihuite*, proveniente del náhuatl *chiquhuitl*[10]; en lengua otomí se les llama *betze* para dirigirse al canasto grande y *meño betze* para el canasto chico utilizado para las tortillas. Los otomíes de Toluca aún emplean los *chiquihuites* como objeto de carga, pero no necesariamente para transportar alimentos después de ir a comprarlos al mercado, sino como presentes que se les da a los compadres en una ocasión especial.

El baile del chiquihuite como tradición

La mezcla de ritos prehispánicos y cristianos dio origen a las distintas tradiciones que se celebran en las diferentes comunidades de origen étnico. Tras la llegada de los españoles a Mesoamérica, la influencia cultural de Europa se manifestó en la religión y en las costumbres que se realizaban en el México prehispánico; una de esas prácticas era la elaboración de cestos para la carga de alimentos. En épocas prehispánicas, las técnicas para realizar cestos eran parecidas a las que el día de hoy se realiza; de hecho, este procedimiento no sufrió grandes cambios. Su elaboración consiste en tejer hilos, ya sea de carrizo, caña o fibra de maguey; este tejido puede hacerse en espiral, por entrecruzamiento y por torsión, entre otras formas. Los otomíes utilizan poco los cestos, ellos transportan sus alimentos en ayates o morrales de lana, sin embargo, los otomíes elaboran dichos cestos, esteras y sombreros. En cuanto a su originalidad, no la tienen completamente debido a que los cestos están ligeramente copeados de los europeos.[11] En Toluca, los cestos y esteras se obtienen en mercados grandes, como la Central de Abastos, el mercado Juárez y el mercado Aviación Autopan; no obstante, en los diferentes poblados de Toluca se elaboran sombreros tejidos con palma.

Existen dos tipos de *chiquihuites*, el *chiquihuite* chico o *meño betze* y el *chiquihuite* grande o *betze*. El chiquihuite chico se usa principalmente después de ir al mercado a comprar lo necesario para la comida, con el fin de colocar los alimentos en su interior; aunque es más usado para colocar tortillas después de hacerlas y así evitar que se enfríen. Por otro lado, el *chiquihuite* grande betze es utilizado en las fiestas para agradecer a los compadres haber aceptado el cargo de padrino. Este *chiquihuite* se llena con pan y fruta de la temporada para posteriormente entregárselo a los compadres y sacarlo a bailar.

Arzate hace mención a una tradición del poblado de Temoaya llamado *moshte*. El moshte consiste en que las personas ayudan en una celebración de boda, en un velorio o en tiempos de cosecha.[12] Este

10 Fray Alonso de Molina, *Vocabulario en lengua castellana y mexicana* (México: El Escritorio, 1910), 69.

11 Jackes Soustelle. "Descripción general de las poblaciones pertenecientes a la familia otomí-pame". En *La familia otomí-pame del México central* (México: Fondo de la Cultura Económica, 1993), 72-73.

12 Jesús Arzate. "Aspectos culturales". En

apoyo se realiza con guajolotes, pollos, botellas, pulque, cartones de cerveza, arroz, frijol, entre otros productos que se necesitan para llevar acabo la fiesta. Todos estos productos se devuelven cuando las personas que fueron ayudadas se comprometen a apadrinar a una de las familias que apoyó. Esta tradición, aunque no se realice en la zona otomí de Toluca, tiene relación con el uso del *chiquihuite* grande, puesto que a los padrinos que se escogieron, sea de boda, quince años o bautizo, se les entrega este presente por haber apoyado con lo necesario para efectuar el festejo.

Cuando dos personas quieren contraer matrimonio, buscan padrinos para que les ayuden en los preparativos de la fiesta. Los padrinos principales son de velación, de anillos y de lazo, le siguen los padrinos de música, de pastel, de bebida y de mariachi, no es necesario tener tantos padrinos ya que los novios decidirán qué es lo que se va a necesitar en la boda. La tradición del *chiquihuite* consiste en sacar a bailar el *betze* formando una rueda, mientras que en medio los novios bailan con los padrinos.[13] Las mujeres cargan los presentes, como el guajolote y las cazuelas que se les obsequiaron; en tanto que los hombres cargan el *chiquihuite* recargándolo en el hombro. Es una tradición que se baila con música otomí, entre ellas el *Tzimare Cu* y *Chicashtli Deni*. Estas canciones son significativas para la celebración, dado que la letra en español significa una despedida entre compadres y comadres; es por eso que se baila casi al término del regocijo.

Dentro del *chiquihuite* se coloca fruta de temporada como puede ser *nzánxi* (platano), *naranxa* (naranja), *pápaya* (papaya), *kapiña* (piña), *käjä* (tuna), *kameló* (melón), *nduxo* (caña); también se añade *thujmi* (pan) especial de fiesta chico y grande.[14] En el centro del *chiquiuite* se coloca la fruta más grande, como la sandía o el melón; alrededor de ella se pone la fruta chica con cascara dura, para que no se aplaste; después se deposita la fruta más blanda; encima se acomoda el pan de fiesta, el pan grande es el que tapa todo el contenido; finalmente, se arregla el canasto con una servilleta bordada, hecha por la madre del festejado, y se envuelve en un *ayate*. Este presente se le entrega a los diferentes padrinos o *tzibare* (compadre) y a las madrinas o *tzimare* (comadre).

El número de *chiquihuites* depende de la cantidad de padrinos. En las bodas puede haber hasta 30 padrinos, más que en otras fiestas. Cada uno de ellos recibe un presente de acuerdo a la denominación que se les da: a los padrinos grandes (son los que tienen más gastos) se les regala un *betze* y una olla de comida, y los padrinos chicos (son los que tienen menos gastos) se les regala una canasta de fruta o una olla de mole. No se debe generalizar esta tradición, ya que muchas veces depende de la condición económica de la familia para que se efectúe; no quiere decir que por pertenecer a una comunidad otomí están obligados a llevar a cabo dicha costumbre.

Temoaya monografía municipal (México: Instituto Mexiquense de Cultura,1999), 135.

13 Mario Ortega. “Sistema de festejos. Dualidad y Rivalidad en Tzapotitlan”. En *La memoria negada de la ciudad de México: sus pueblos originarios* (2007), 370.

14 Diccionario español-otomí, 157..

Existen otras celebraciones en donde se utiliza el *betze* como presente, el bautizo es una de ellas. Ser bautizado significa, para la iglesia católica, ser hijo de Dios y pertenecer a la iglesia; la familia del bautizado busca un matrimonio como padrinos para servir de apoyo y de ejemplo para el ahijado. De igual forma, durante la formación espiritual del niño, hay otros sacramentos que se reciben con alegría, la primera comunión y la confirmación. En estas celebraciones se acostumbra hacer una fiesta, y es el padrino principal el que recibe el *chiquihuite*. También en las fiestas de quince años se tiene por tradición regalarle el *betze* al padrino de misa, de vestido y de juguete; a los chambelanes se les da fruta o una olla de comida.

Por lo regular, entre las 9 o 10 de la noche se reparten los *chiquihuites* a los diferentes padrinos, no hay hora especifica pero es costumbre ver por la noche el tradicional baile. La entrega se lleva a cabo en la sala principal de la casa, los padres del festejado dicen unas palabras de agradecimiento a los padrinos y les entregan todo lo que se tiene preparado para ellos. Posteriormente, los padrinos realizan un círculo en medio de la fiesta, los hombres cargan el *chiquihuite* en la espalda o en los hombros, mientras que las mujeres llevan consigo la olla de comida que se les entrego y la bebida, si fue el caso; los festejados se colocan en medio del círculo y comienzan a bailar el *Tzimare Cu*.

La acción de intercambiar vista como don

El Diccionario de Autoridades de la Real Academia Española describe al don como un regalo que se hace de alguna cosa de valor, como el dinero o las joyas.[15] Sin embargo, Mauss nos concede un significado más profundo al construir el concepto del don. Para entender este concepto se necesita rastrear el fenómeno que lo constituye; en este caso por medio de las instituciones que surgieron en las civilizaciones arcaicas, como la religión, lo jurídico, la moral y lo económico. En esta última premisa se concentra el estudio del antropólogo francés; al examinar las diversas formas particulares de producción y consumo, emerge el carácter voluntario como una forma de prestación y distribución.[16] Es este carácter voluntario que acoge la forma del presente, como una dádiva que se brinda por generosidad; aunque por detrás de la formalidad en que se lleva a cabo la acción, existe un rasgo de obligatoriedad.

Es por eso que el *don* produce valores religiosos y morales, a través del intercambio de bienes, por los cuales crea lazos sociales. A esta circulación de objetos de distinto valor se le denomina como prestaciones totales, ya que el intercambio no se reduce sólo a cosas económicamente útiles, sino también a festines, cortesías, e incluso los ritos.

15 Real Academia Española. "Don" Diccionario de Autoridades, consultado el 17 de marzo de 2021, https://webfrl.rae.es/DA.html.

16 Marcel Mauss, *Ensayo sobre el don, forma y función del intercambio en las sociedades* arcaicas (Madrid: Katz editores, 2009), 70..

Por lo tanto, el don representa una forma primitiva de intercambio obligatorio de bienes, riquezas y productos[17] de diferente aprecio en un comercio que se efectúa entre personas morales, clanes, tribus y familias, así como intermediarios entre colectividades. Hoy en día aún se puede observar este fenómeno social. El significado profundo que determina a la acción como un *don* proviene desde el efecto de donar. Una donación es una transferencia voluntaria de alguna cosa, del que somos propietarios, a alguien que creemos que no se negará aceptarla.[18]

Dentro de la infinidad de tradiciones y costumbres que entabla la cultura otomí, el uso del *chiquihuite* de forma ritual reúne a ciertas tradiciones que tienen relación entre sí. Como parte del argumento que engloba la acción de dar un presente, de buscar a las personas que concedan un favor y de recibir el bien que se quiere obtener, el concepto que caracteriza a estos gestos debe ser el don. En la comunidad otomí se establece una conexión entre familias políticas, con el objeto de llegar al acuerdo del matrimonio. Es en esta acción que el *don* se hace presente, cuando el novio intercambia bienes, entre ellos el *betze* lleno de fruta, para pedir la mano de la novia. De esta manera, los padres de la mujer corresponden otorgando a su hija, cerrando el primer don que se concibe en el matrimonio.

El segundo *don* se establece cuando se buscan los padrinos, aunque puede ser en otra fiesta que no sea matrimonio. En este caso, se pregunta a los protagonistas si están dispuestos a apadrinar a los ahijados; si la respuesta es afirmativa se procede a entregar la dádiva, que puede ser una botella de tequila o una canasta pequeña de fruta; por lo tanto, los padrinos regresan lo recibido al apadrinar y hacer presencia en la fiesta. El último regalo se otorga en la celebración, puede decirse que es un *don* doble, ya que los novios agradecen a los padrinos otorgándoles un *chiquihuite* grande lleno de fruta y pan; en este caso, sólo se regresa la canasta, sin algún objeto de valor.

Consideraciones finales

La relación de las distintas culturas de Mesoamérica hizo posible conocer y utilizar el canasto como un depósito para transportar lo que se necesitaba. Los usos de este instrumento no son los mismos que en la época prehispánica; la finalidad del canasto se ha ido transformando, desde un contenedor de alimentos o animales como necesidad hasta un regalo de agradecimiento para los compadres. Gracias a la influencia de la religión católica y las costumbres de la cultura otomí, se llevan a cabo estas tradiciones. Las tradiciones mencionadas aún se realizan en el norte de Toluca, aunque la mayoría de las veces no se sabe el origen ni el significado que tiene la celebración. Lo que sí se sabe es que la costumbre otomí se transmite y se hereda de generación en generación; es así como ha prevalecido el baile del *chiquihuite* en las comunidades otomíes.

17 Mauss, *Ensayo sobre el don, forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas,* 75.

18 Maurice Godelier, El enigma del don (España: Paidós, 1998), 24-25..

Hoy en día estas tradiciones se están perdiendo. Hay varios factores que hacen que ya no se realicen, uno de ellos es la cuestión económica, ya que no se tienen los recursos suficientes para comprar lo necesario que lleva el *betze*; otra cuestión es la influencia de otras comunidades, puesto que se deja a un lado la convicción del pueblo, ocasionando que las fiestas se adapten a otras costumbres. Así mismo, el desconocimiento de las raíces étnicas en los poblados de Toluca genera indiferencia e ignorancia, en cuanto al rechazo social observado entre habitantes de la misma región indígena. Ante esta última premisa, tras una revisión historiográfica se percibió que existen distintos textos encaminados a la tradición otomí de la zona del Mezquital, incluso temas relacionados con el matrimonio; sin embargo, no puedo decir lo mismo de las comunidades otomíes de Toluca. Aunque los procesos de las tradiciones son similares, no son las mismas, pues existen factores que hacen posible la distinción entre pueblos indígenas. Es gracias a la diversidad de cultura, resultado de las múltiples relaciones entre poblados y comunidades, que surgen variantes en las tradiciones y costumbres, incluso hablando de una misma comunidad indígena. Por consiguiente, hacen falta estudios etnohistóricos en los poblados étnicos otomíes de Toluca.

Bibliografía

- Arzate, Jesús. "Aspectos culturales". En: Temoaya monografía municipal. México: Instituto Mexiquense de Cultura, 1999
- Cortés, Efraín. "Oaxaca: el caso de los objetos de palma en la Mixteca." En Tejedores de la naturaleza. La cestería en cinco regiones de México, coord. por Efraín Cortés y Catalina Rodríguez, 45-88. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1999.
- De Alvarado Tezozómoc, Hernando. Crónica mexicana. México: Porrúa, 1999.
- De la Vega, Margarita. y De la Cruz, Lourdes. Crónica Otomí del Estado de México. México: Instituto Mexiquense de Cultura, 2011.
- De Molina, Fray Alonso. Vocabulario en lengua castellana y mexicana. México: El Escritorio, 1910.
- Diccionario español-otomí. México: Colegio de Lenguas y Literatura Indígenas / Instituto Mexiquense de Cultura, 2003.
- Godelier, Maurice. El enigma del don. España: Paidós, 1998.
- Lastra, Yolanda. "Acerca del español de los otomíes de Toluca". En Estudios de lingüística de España y México, ed. por Violeta Demonte y Beatriz Garza, 561-570. México: El Colegio de México / Instituto de Investigaciones Filológicas / Universidad Nacional Autónoma de México, 1990.
- Mauss, Marcel. Ensayo sobre el don, forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas. Madrid: Katz editores, 2009.
- Ortega, Mario. "Sistema de festejos. Dualidad y rivalidad en Tzapotitlan". En La memoria negada de la ciudad de México: sus pueblos originarios, 2007."Población de 5 años y más hablante de lengua indígena"

- Instituto Nacional de Geografía y Estadística, 2010, inegí.org.mx/temas/lengua/
- Ramírez, Irma. Otomíes del Estado de México. Proyecto Perfiles Indígenas de México, Documento de trabajo, 2009.
- Real Academia Española. Diccionario de Autoridades. Tomo III. Consultado el 17 de marzo de 2021. https://webfrl.rae.es/DA.html
- Sánchez, Fernando. y Alvarado, José L. "Cestería. Evidencias arqueológicas. Insurgente. Corriente crítica de trabajadores de la cultura, no. 13 (septiembre 2012).http://www.enelvolcan.com/sep2012/175-cesteria-evidencias- arqueológicas
- Soustelle, Jackes. "Descripción general de las poblaciones pertenecientes a la familia otomí-pame". En: La familia otomí-pame del México central. México: Fondo de la Cultura Económica, 1993.

José Filiberto De la Cruz Martinez
Facultad de Humanidades
Licenciatura en Historia
josefilibertodelacruz@gmail.com

¿México rebelado? No, segunda vez conquistado. La recepción de una obra de teatro de finales del siglo XVIII novohispano

Fernando Iván García Mora

Resumen

El presente artículo contiene un análisis sobre la presentación de la obra teatral México rebelado o, como fue renombrada, México segunda vez conquistado, durante el siglo XVIII en la Ciudad de México. Se pone énfasis en las características de la recepción de la obra y se plantean tres propuestas sobre el posible motivo de su presentación. A su vez, el caso de la obra se inserta en el contexto de la política de silencio del virrey Revillagigedo, y su análisis se complementa con la vinculación de la temática de México rebelado con las características de la historiografía de la época.
Palabras clave: teatro, teatro novohispano, México rebelado, México segunda vez conquistado, Conquista de México.

Introducción

El teatro novohispano, al menos durante la segunda mitad del siglo XVIII, reunió una serie de características que lo convirtieron en un auténtico espacio de sociabilidad. Estos mismos elementos fueron objetivo de diversas reglamentaciones para hacer del arte teatral un centro formador de buenas costumbres para la sociedad novohispana. Parte de esa reglamentación consistía en regular el contenido de las puestas en escena debido a los diferentes excesos que se suscitaban durante el espectáculo, como los bailes, los entremeses, o incluso peleas de gallos y corridas de toros.

La censura estaba a cargo del juez del Coliseo y de otros examinadores, quienes tenían la labor de seleccionar entre géneros y temáticas, con el fin de que esas obras fueran edificadoras de la moral que se pretendía establecer. Uno de los aspectos fundamentales para la selección de obras era que éstas fueran semejantes a la realidad (dejando de lado cuestiones fantasiosas) para que el público (principalmente los estratos más bajos) pudiera confundirlas con su vida diaria y pusiera en práctica las buenas costumbres que se ejemplificaban en el escenario.[1]

1 Viqueira Albán, ¿Relajados o reprimidos?, 102.

Las buenas obras entonces debían representar la realidad ideal de acuerdo con el gobierno virreinal. Sin embargo, en los últimos años del siglo dieciochesco se presentó una obra que, si bien cumplió con los requisitos para no ser rechazada, tuvo una recepción inesperada: *México segunda vez conquistado.*

La recepción de México segunda vez conquistado

Salvador Díaz de la Vega fue el contador general del tabaco y censor del Nuevo Coliseo durante la segunda mitad del siglo XVIII. Cuando le solicitaron examinar diversas obras en 1790, por encargo del otro censor, el sacerdote Ramón Fernández del Rincón, Díaz de la Vega se encontró con una comedia titulada *México rebelado*.[2]

Al revisarla, autorizó su representación, sólo viéndose en la necesidad de cambiar el nombre a *México segunda vez conquistado*. El juez del Coliseo, Cosme de Mier y Trespalacios, aceptó también su representación, con la condición de que en los carteles se publicitara por el segundo nombre y no por el original "por ser voz impropia y que pueda causar algún eco o mal sonido en los que le vean y oigan".[3]

Juan Pedro Viqueira nos menciona que el día del estreno de la obra en cuestión el Coliseo se "llenó a reventar". Asimismo, durante su desarrollo, el público comenzó a dividirse en "bandos opuestos" para que, al final, un sector de los espectadores aplaudiera con entusiasmo mientras que otros (españoles peninsulares) se retiraran del edificio con disgusto evidente.[4] ¿Qué fue lo que provocó tal reacción?

Aunque Enrique de Olavarría y Ferrari expresa también que buena parte del público "aplaudió con furor"[5], (de quien precisamente toma la idea Viqueira), y Gabriel Torres Puga opine que no es viable tal afirmación, al no contar con fuentes suficientes para comprobarlo[6], lo que sí podemos dar por seguro es que la presentación de esta obra causó gran revuelo. El 21 de septiembre de 1790, la obra quedó suspendida por el gobierno virreinal, porque el público de la luneta y los mosquetes (es decir, españoles y gente de la élite) se había quejado de ella al ser contraria al honor de la nación española[7].

¿De qué trataba *México segunda vez conquistado*?[8] La obra, de autoría desconocida, estaba compuesta por tres actos con una extensión total de 49 fojas. Dentro de los tres actos se pueden diferenciar cinco partes. La primera parte narra el acuerdo que le ofrece Hernán Cortés al último tlatoani, Cuauhtémoc,

2 Olavarría y Ferrari, Reseña histórica del teatro en México, 77.

3 Cosme de Mier y Trespalacios, citado en Torres Puga, Opinión pública y censura en Nueva España, 391.

4 Viqueira Albán, ¿Relajados o reprimidos?, 113.

5 De Olavarría y Ferrari, Reseña histórica del teatro en México, 92.

6 Torres Puga, Opinión pública y censura en Nueva España, 391.

7 Viveros, Talía novohispana, 197

8 Hacemos una síntesis de la trama descrita en Viveros Talía novohispana, 198-199. Para una descripción más detallada sobre la obra véase: de Olavarría y Ferrari, Reseña histórica del teatro en México, 93-94

para ser ambos gobernantes del territorio recién rendido (México-Tenochtitlan). En la segunda, Cuauhtémoc acepta el trato bajo la condición de que se respete a su mujer, pero, debido a un "pequeño incidente" con la mujer del tlatoani, éste trato se tambaleó. A su vez, la tercera parte aborda el ocultamiento del supuesto tesoro mexica y la tortura a Cuauhtémoc y al señor de Tacuba por parte de Hernán Cortés.

La cuarta parte muestra a Hernán Cortés liberándolos para que, en la quinta y última parte, descubra que el tlatoani conspira contra él y lo aprehende. Esto provoca una rebelión de los mexicas (de ahí el nombre de *México rebelado*) solo para minutos después ser vencidos definitivamente por los españoles (por ello el nombre de *México segunda vez conquistado*).

Los argumentos de la indignación, en primera instancia, consistieron en que en la obra se representaban hechos falsos, inciertos y contrarios al carácter de la nación, lo que causó enorme irritación entre los españoles[9] y por ello se prohibía para no engañar a la gente.[10] Esto se traduce en la falta de verosimilitud que tiene la obra a ojo de los ofendidos por la misma, principalmente por las acciones violentas e injustas que Cortés realizaba en escena. Recordemos que en párrafos anteriores hicimos mención de lo importante que era que la obras cumplieran con el aspecto realista.

También se dijo que algunas frases de Cortés podían perturbar el oído político, tales como el diálogo donde expresaba que su autoridad en el Nuevo Mundo se igualaba a la de Carlos V; ellos dos estaban al mismo nivel.[11] Por todo lo anterior, el juez del teatro, Cosme de Mier, exigió a los dos censores una explicación por la que esa obra había sido aceptada para ser ejecutada. El censor Fernández del Rincón realizó una apología de su decisión por demás interesante.[12]

En primer lugar, Fernández del Rincón argumentó que la función del censor era solamente "evitar los excesos y agravios a la honestidad y a la decencia" de las obras, pero no era trabajo suyo determinar qué tipo de obras deberían realizarse, pues eso era responsabilidad del empresario del Coliseo por la cuestión de los ingresos.[13] Pese a ello, su argumentación no se reducía solo a lo anterior.

Respecto a la supuesta inverosimilitud, Fernández del Rincón expresó que *México segunda vez conquistado* fue realizada con influencia de obras de carácter histórico procedentes de Madrid, que hacían alusión al descubrimiento

9 Viveros, Talía novohispana,199.

10 Torres Puga, Opinión pública y censura en Nueva España, 391.

11 Viveros, Talía novohispana, 199-200

12 La información para realizar la reconstrucción de la defensa que hace el censor Fernández del Rincón, que se presenta a continuación, fue obtenida gracias a que autores como Enrique Olavarría y Germán Viveros transcriben en sus respectivas obras (citadas con anterioridad en este mismo texto) varios fragmentos del discurso del censor. Debido al contexto actual de pandemia no fue posible consultar de primera mano este documento; por ello recurrimos a los fragmentos que recuperan estos dos autores. Sin embargo, las interpretaciones son nuestras.

13 Torres Puga, Opinión pública y censura en Nueva España, 392

y conquista de las Indias, tales como *Atahualpa*, de Cristóbal María Cortés, y *Cristóbal Colón*, de Francisco Comella.[14] Si el gobierno de la metrópoli había aceptado esas obras, ¿por qué el gobierno virreinal no?

Asimismo, los censores hicieron referencia a diversas obras de historia de donde *México segunda vez conquistado* se basó para su trama, siendo la principal la *Historia de la conquista de México: población y progreso de la América Septentrional*, de Ignacio de Salazar y Olarte. En el escrito que los censores redactaron tuvieron que transcribir textualmente párrafos enteros para que se comprobara que los algunos diálogos habían sido extraídos directamente de esta obra. *Monarquía indiana*, de Juan de Torquemada, *Política indiana*, de Juan de Solórzano Pereira e incluso los libros de Bernal Díaz del Castillo y Francisco López de Gómara fueron consultados para legitimar los hechos que en la escenificación sucedían.

Por otra parte, Fernández del Rincón negaba que la indignación fuera por "la violencia y avaricia" contenidas en la obra, pues en teatros españoles se escenificaban hechos más violentos aún.[15] De igual manera, Díaz de la Vega no entendía la razón del por qué "los errores e injusticias" de Cortés podrían perjudicar a la nación española; Fernández del Rincón escribió que "la falta de un individuo no puede recaer sobre España".[16]

14 Viveros, Talía novohispana, 197-198.

15 Viveros, Talía novohispana, 199.

16 Viqueira Albán, ¿Relajados o reprimidos?, 113.

Es así que los censores manifiestan que las acciones de Hernán Cortés mostradas en la puesta en escena, que van desde lo violento hasta lo injusto y abusivo, no están en contra de lo que en ese entonces se consideraba que en verdad había sucedido. Era "realista" y, por lo tanto, ellos no habían quebrantado ninguna regla de su labor, además de que esas acciones no tenían razón de perturbar a la nación.

Si bien, los censores no pretenden ocultar ese lado de Cortés, tampoco parecen juzgarlo. *Mutatis mutandis*, como si de un historiador de nuestros días se tratase, Fernández del Rincón declara que "es una injusticia evidente juzgar a los conquistadores de América con el rigor del derecho de gentes que de presentes usamos".[17]

Cabe mencionar que entre las quejas de los detractores de *México segunda vez conquistado* no se encuentra ninguna relacionada con disconformidades literarias, algo que Fernández del Rincón les critica. Él reconoce que la obra tiene muchos fallos en cuestión narrativa, pero los espectadores prefirieron depositar su indignación "con el pretexto del honor a la nación" en vez de hacer observaciones de esa índole.[18]

¿Cómo termina esta discusión? Los autores que han revisado el expediente comentan que se encuentra inconcluso, y que lo último que se sabe es que el juez del Teatro le responde a Fernández del Rincón, refutando sus comentarios y

17 De Olavarría y Ferrari, Reseña histórica del teatro en México, 94.

18 De Olavarría y Ferrari, Reseña histórica del teatro en México, 95

solicitándole de nuevo una contestación. El sacerdote no estuvo interesado en tal tarea, diciéndole que los enunciados con los que contradecía sus argumentos eran poco relevantes y que si el juez no estaba conforme bien podía consultar a otra persona.[19]

A pesar de la apología que realizaron los censores sobre su decisión, no pareció convencer a las autoridades y la obra no se volvió a presentar. Esto nos puede dar un indicio de que, posiblemente, esta obra representó un peligro para el gobierno virreinal y aquí podremos mencionar algunas evidencias.

Si el Coliseo estuvo "a reventar" en el estreno de dicha obra, representando ganancias de 100 pesos, aparte del pago de inversión[20], ¿por qué prohibirla si no rompía con ninguna norma y se obtuvo una gran ganancia? También era importante para el Coliseo tener buenos fondos, razón por la que también se aceptaban obras de baja calidad artística. La mayoría de la gente que asistía al teatro no estaba capacitada para evaluar la estructura narrativa de una obra, así que no importaba que flaquearan en ese aspecto.

De igual manera, podemos intuir que la alta concurrencia del primer día se debió a que la temática era atractiva para el público, aunque debemos de considerar la importancia del segundo título, *México segunda vez conquistado*. Era más fácil y lógico atraer público con ese nombre que con un título que se antojaba de subversivo. Por otro lado, la recepción de la obra no sólo se iba a quedar en el Coliseo, sino que se iba a expandir una vez que los espectadores salieran y lo dialogaran en sus casas con sus familias y conocidos en las pláticas cotidianas. Su socialización debió representar un elemento más de preocupación para el gobierno virreinal.

¿Era México rebelado la primera obra sobre la conquista de México representada en Nueva España? Por supuesto que no. Justamente apenas dos años antes de esta polémica representación se estrenó *La Conquista de México* del español Diego Sevilla, la cual fue del agrado tanto del público como de las autoridades, pues se presentó cuatro veces en el Coliseo. ¿Por qué entonces *México rebelado*, que abordaba también la conquista, fue prohibida? Habría que estudiar el drama de Diego Sevilla para poder hacer algunas comparaciones y dilucidar esta situación.

Pedro Viqueira agrega un conflicto más a este asunto cuando menciona que "el censor [Fernández del Rincón] no comprendía –o hacía como que no comprendía- los motivos de indignación de parte del público"[21]. ¿Acaso está insinuando que el padre Fernández del Rincón tuvo un interés especial en que esta obra se presentara?

Nos faltan pruebas para afirmarlo. Tal vez simplemente el autor hacía mención de que el censor hacía que no comprendía porque, de haberlo hecho, su decisión de aceptar la representación podría hacerle acreedor a ser acusado de estar en contra

19 De Olavarría y Ferrari, Reseña histórica del teatro en México, 96-97.

20 Torres Puga, Opinión pública y censura en Nueva España, 391.

21 Viqueira Albán, ¿Relajados o reprimidos?, 113.

del gobierno. De lo planteado podemos formular tres posibles propuestas.

La primera: el padre Rincón tenía plena conciencia de la reacción que podría tener esta obra entre los españoles y, a pesar de ello, otorgó su aprobación. Esto nos puede indicar del uso del teatro como medio para hacer crítica y/o provocar a la clase alta de la sociedad y, claro está, al gobierno virreinal. No obstante, la propuesta puede perder peso si recordamos que él no fue el primero en aprobar la representación, sino que, por su ausencia, el guion llegó a manos de Silvestre Díaz de la Vega y éste dio su consentimiento. Al llegar el padre Fernández del Rincón, sólo reafirmó la aprobación y no fue hasta que prohibieron la obra que conocemos sus razones para defenderla.

La segunda: el padre Fernández del Rincón aprobó la obra, no con el fin de hacer crítica o de provocar a los españoles, sino con el objetivo de denunciar los hechos. A favor de esta hipótesis tenemos un párrafo que escribió al referirse al autor de la obra: "El asunto cayó por desgracia en manos de un aficionado [...], no provocó la compasión, que es el objeto de la tragedia, sino sublevó contra sí la mohína y el enfado de los mirones".[22]

Cuando se menciona que la obra no provocó compasión, ¿se referirá a sentir compasión por los indígenas y su trato durante la conquista? Pareciera que sí, pues también considera a *México segunda vez conquistado* como una tragedia, y sabemos que a las tragedias están caracterizadas usualmente por los destinos inevitables y funestos.

Sin embargo, podemos encontrar otra frase que, muestra de que el padre Fernández del Rincón se contradice a sí mismo o bien, comprueba que esta segunda propuesta no es válida, o al menos es debatible. La frase en cuestión es: "En una empresa tan ardua como la conquista de un nuevo mundo, son inevitables los instantes de obscuridad".[23] Aquí ya no parece que Fernández del Rincón quiera denunciar las acciones cometidas contra los indígenas, pues da a entender que es algo que tenía que pasar y no había razón para que los españoles se escandalizaran. La afirmación "aunque los héroes sean héroes, también son hombres"[24] pretende confirmarlo.

Por último, la tercera propuesta gira en torno a que el padre Fernández del Rincón realmente no podía explicarse la reacción de los españoles ni del gobierno que decidió cancelar su representación, aparte de no tener ningún otro motivo por el cual aceptar la representación más que realizar bien su trabajo. Aunque pueda ser la propuesta más inocente, no por ello deberíamos descartarla.

Con lo anterior queda preguntarnos: ¿la prohibición de esta obra atentaba contra el objetivo que tenía el teatro en esa época? Se evidencia que probablemente estamos ante una falla en el discurso que se construyó de hacer del arte teatral un medio para educar al pueblo en las buenas costumbres y de ser un arte

22 Viqueira Albán, ¿Relajados o reprimidos?, 114.

23 Torres Puga, Opinión pública y censura en Nueva España, 393

24 De Olavarría y Ferrari, Reseña histórica del teatro en México,

realista.
Si consideramos que no atenta contra este principio, entonces tendríamos que agregar a la lista de buenas costumbres que se pretendía inculcar con el teatro el no manchar la imagen del gobierno. Por el contrario, si concluimos que este suceso se sale del margen de lo que se tenía pensado para el teatro, debemos tomar en cuenta que no sólo infringe esta función impuesta al teatro, sino también parece ir en contra de la política de silencio establecida por el virrey Revillagigedo, de la que hablaremos a continuación.

La Conquista de México, ¿un tema delicado a finales del siglo XVIII?: la política de silencio de Revillagigedo y la historiografía novohispana ilustrada

Ya hemos hecho mención de las razones oficiales por las que la obra de México rebelado fue cancelada por el gobierno virreinal y nunca más presentada. Sin embargo, para concluir con el análisis de este fenómeno, es necesario insertarlo dentro de la política de silencio establecida por el virrey Revillagigedo, para comprender las razones ocultas por las que pudo representar un peligro. Asimismo, la temática de la obra, la conquista de México Tenochtitlán, nos conduce a preguntarnos cómo era entendido este hecho en la mente de los novohispanos dieciochescos.
Una vez estallada la Revolución Francesa en 1789, la Corona española se vio obligada a evitar cualquier filtración de noticias sobre el acontecimiento por temor a generar incertidumbre en la población y propiciar sublevaciones. El ministro Floridablanca aplicó lo que se conoció como el "cordón sanitario", que no era más que una política para controlar y eliminar la información de los acontecimientos franceses que fuera peligrosa para España.[25]
La estrategia consistía, en un principio, en mostrar indiferencia frente a esos asuntos políticos, para después convertirse en toda una movilización de vigilancia extrema en aduanas y redacción de edictos que prohibían textos franceses y cualquier otro documento que hiciera alusión al conflicto.[26] El conde Revillagigedo, virrey de la Nueva España, recibió órdenes para establecer estas mismas medidas; sin embargo, sin desobedecer explícitamente, el virrey permaneció firme en imponer una sola de ellas: la política del silencio.
Al igual que en la península, en Nueva España no circuló ningún indicio, en los periódicos o en cualquier otra fuente oficial, de lo que estaba sucediendo en Francia hasta muchos meses después de su estallido.[27] España consideraba alarmante que, ante la propaganda insurrecta, los novohispanos pudieran mostrar una actitud de rebeldía, preocupación que no era compartida por Revillagigedo en su totalidad.
Para el virrey no había peligro si de indios de trataba, pues, en sus palabras,

25 Torres Puga, Opinión pública y censura en Nueva España, 350.
26 Miranda Pacheco, "El juicio de residencia al virrey Revillagigedo", 59.
27 Torres Puga, Opinión pública y censura en Nueva España, 357.

estos eran ignorantes[28] y se mostraban indiferentes[29] a los asuntos políticos; a causa de ello no podrían enterarse ni influenciarse de lo ocurrido en Francia. En cuanto a los que podían ser una amenaza, los ricos, él estaba seguro en que su dependencia de España no iba a permitir alguna clase de insubordinación. Además, Revillagigedo recalca que no había cafés en donde se discutieran las noticias del día, "ni casas extranjeras de importancia […] ni otras juntas en que se siembre y fomente la semilla de la sublevación".[30]

Debemos hacer énfasis en que el virrey no menciona al teatro como un lugar que se preste a la discusión, ni tampoco parece recordar otros espacios informales donde hay un fuerte intercambio de opiniones. A pesar de que no podemos afirmar que los espectadores del teatro hayan tocado esos temas, sabemos que, por las condiciones en las que se desarrollaban las escenificaciones, el teatro fue un espacio donde la gente conversaba y compartía sus opiniones. Y, muy posiblemente, una vez que llegaron las primeras noticias de la insurrección francesa, el público pudo haber discutido sobre ello.

Si necesitáramos de un ejemplo vigente en nuestros tiempos que nos ayudara a comprender la política de silencio de este virrey, usaríamos el dicho popular de "ojos que no ven, corazón que no siente". A diferencia de España, que respondió mostrando a su pueblo el rechazo a las ideas francesas, Revillagigedo optó por permanecer callado, mostrar aparente indiferencia y no dando ninguna especie de sospecha al pueblo sobre la revolución.[31]

Para este virrey, el realizar todas las medidas que le solicitaron, como fortalecer la vigilancia en las aduanas, prohibir libros (cuyos títulos y breve argumentación sobre su exclusión quedaban registrados) y hablar sobre el asunto sólo generaría inquietud[32] y rumores.

Insertando el caso de *México rebelado* en esta política de silencio, ¿acaso la prohibición de esta obra no va en contra de las intenciones que tenía Revillagigedo, de no generar ruido de posibles detonadores de insurrección? De entrada, podemos expresar que se trató de un fenómeno diferente, pues recordemos que esta puesta en escena pasó el filtro de censura y tuvo una presentación. No obstante, fue la recepción de la obra lo que condujo al gobierno virreinal a cancelarla, siendo así que Revillagigedo hace una excepción a su política del silencio, dado que la representación de *México rebelado* si generó algo de ruido. Comprendiendo la política de censura de este virrey, y tomando en cuenta la prohibición de la obra, nos percatamos de que la recepción de México rebelado sí significó un potencial peligro para el gobierno virreinal. Pensando en lo anterior y, como complemento, podemos preguntarnos: ¿era la conquista del imperio mexica un tema delicado para la Nueva España de finales del siglo

28 Recordemos que ser ignorante en ese momento se asemeja más a ser "inocente".

29 Indiferencia porque claramente sus preocupaciones son de otra índole.

30 Torres Puga, Opinión pública y censura en Nueva España, 366.

31 Torres Puga, "Individuos sospechosos", 28.

32 Torres Puga, Opinión pública y censura en Nueva España, 368.

XVIII?

Debemos recordar que, para esta época, se considera que el pensamiento ilustrado era el dominante entre la intelectualidad. Entendamos por Ilustración una filosofía que dota al ser humano de un espíritu renovador y, con ello, adquiere conciencia de sí mismo y del entorno natural y social que lo rodea. No pensemos en que se trata de un movimiento de exclusiva tendencia secularizadora o atea (aunque dentro de la historiografía novohispana sí que adquiere esta característica) sino que es mucho más amplio, llegando incluso a integrarse el estudio de la teología.[33]

Se trata, pues, de un pensamiento moderno cuyas características varían de acuerdo con el contexto de cada región. En Nueva España la Ilustración se ve reflejada, entre otros saberes, en la historiografía producida durante esos años. Además de la tendencia a la secularización de quienes que se ocupan de historiar, y del aumento en cantidad de personas dedicadas a esta actividad, el tratamiento dado a las temáticas sufre una transformación.[34] Y es precisamente en ese aspecto donde el pasado indígena adquiere gran relevancia.

De acuerdo con Roberto Moreno de los Arcos, el periodo que abarca de 1768 a 1788 se considera como la etapa criolla de la Ilustración novohispana. Es en estos años cuando los criollos expresan curiosidad por el indígena y lo ven "con otros ojos". Tienen un interés en rescatar la historia de las culturas indígenas y dignificar al indígena como ente histórico[35], pues lo recuperan como un elemento para articular una identidad y diferenciarse de la península. Cabe mencionar que los trabajos historiográficos de esta temporalidad no fueron escritos exclusivos de los criollos, sino también de españoles, con cierto sentido de pertenencia a Nueva España y con una atracción hacia su pasado prehispánico.

Tal es el caso de *Tardes Americanas*… de José Joaquín Granados y Gálvez. En este texto, el sacerdote español aboga por la desmitificación del pasado prehispánico y la dignificación del indígena. A lo largo de las *Tardes*, se genera un diálogo, en donde resaltan ciertas ideas propias de la mentalidad española dieciochesca que menosprecian al indígena. No obstante, el autor pretende desvanecer los prejuicios que operan en contra del desarrollo intelectual de los indígenas e insiste en la necesidad de mejorar la situación de los indios contemporáneos.[36]

El tema de la conquista también se halla presente en esta obra. Si bien, al parecer, hay cierta imparcialidad en cuanto a la figura de Cortés y sus acciones, se reconoce que la conquista fue perjudicial, porque trajo consigo la destrucción de numerosos vestigios necesarios para la reconstrucción del pasado indígena, un elemento que, como hemos señalado, es de interés

33 Moreno de los Arcos, "Los historiadores ilustrados novohispanos, 531-532.

34 Moreno de los Arcos, "Los historiadores ilustrados novohispanos", 539-540.

35 Moreno, "Los historiadores ilustrados novohispanos", 525.

36 Gil Amate, Sueños de Unidad Hispánica en el siglo XVIII, 48-49.

para los criollos:

> Indio: ...no estuvo el defecto de parte de la barbarie de los mios, sino de la ignorancia de los de Vm. porque no entendiendo los caracteres con que se explicaban, enseñaban, y escribian sus libros, de que había innumerable copia; destruyeron, quemaron, y borraron quantos lienzos y tablas pudieron haber á sus manos; y lo que no, quedó sepultado y escondido por mis Antiguos...[37]

Con ello podemos advertir un cierto desencanto hacia el tema de la conquista por parte de ciertos sectores sociales. Los criollos consideraban a los españoles peninsulares como extranjeros que los desplazaban del poder político. Abogaban que se les reconociera y se les concediera la oportunidad de optar a los puestos importantes, ya sea en la Iglesia o en la administración civil.[38] Y es muy probable que los criollos, al tener esta visión hacia los españoles peninsulares, hayan encontrado en *México rebelado* una analogía hacia su condición de desventaja frente a los europeos: los criollos tomando el lugar de los indígenas y sufriendo la violencia de los españoles. He ahí una razón más del posible peligro de la obra.

37 Granados y Gálvez, Tardes Americanas. Gobierno gentil y católico, 108.

38 Gil Amate, Sueños de Unidad Hispánica en el siglo XVIII, 170.

Conclusiones

Para concluir con este análisis, podemos expresar que el caso de México rebelado es claro ejemplo del criterio político con el que actuaba el gobierno virreinal novohispano. Esta obra se presentó en el contexto donde la grandeza mexicana, de acuerdo con la visión criolla, consistía en el pasado indígena. "La historia indígena es la historia de nuestra patria".[39]

¿Es *México rebelado* o *México segunda vez conquistado* una obra teatral con el objetivo de hacer una crítica social? Por la nula información que se tiene sobre su autoría y el análisis que páginas atrás realizamos, en cuanto al posible interés del censor en que fuera presentada, es difícil confirmar cuál era la intención original de la obra. Es probable que *México rebelado* sólo haya representado los hechos de acuerdo con un criterio de veracidad, y que los espectadores son los que hayan convertido a esta puesta en escena en una especie de crítica.

Lo que sí podemos asegurar es que el peligro de *México rebelado* radicaba no principalmente en el contenido, sino en el temor a una mala interpretación del mismo que pudiera perturbar el orden público. La recepción de la obra fue claro ejemplo de ello, y su presentación en un contexto de agitación política, a vista del virrey, era un error que no se podría volver a cometer.

39 León Portilla, "Francisco Xavier Clavigero", 623.

Bibliografía

- De Olavarría y Ferrari, Enrique, Reseña histórica del teatro en México. 1538-1911. Tomo 1, México: Porrúa, 1961.
- Gil Amate, Virginia, Sueños de Unidad Hispánica en el siglo XVIII. Un estudio de Tardes Americanas de José Joaquín Granados y Gálvez, Murcia: Cuadernos de América sin nombre, Centro de Estudios Iberoamericanos Mario Benedetti, 2012.
- Granados y Gálvez, José Joaquín, Tardes Americanas. Gobierno gentil y católico: breve y particular noticia de toda la historia indiana: sucesos, casos notables, y cosas ignoradas, desde la entrada de la Gran Nación Tulteca a esta tierra de Anahuac, hasta los presentes tiempos, México: Nueva wImprenta Matritense de D. Felipe de Zúñiga Ontiveros, 1778. Consulta en línea: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/tardes-americanas-gobierno-gentil-y-catolico-breve-y particular-noticia-de-toda-la-historia-indiana-sucesos-casos-de-la-gran-nacion-tolteca-a-esta-tierra-de-anahuac-hasta-los-presentes-tiempos--0/html/d17155a9-be43-4b83-8c08-b395f4867f0f_2.html#1
- Jaime Chabaud Magnus, "Las fazañas de Hidalgo. Quixote de cuño nuevo, facedor de tuertos, etc.", Casa del Tiempo, México: Universidad Autónoma Metropolitana, vol. V, núm. 32.
- León Portilla, Miguel, "Francisco Xavier Clavigero". En Historiografía mexicana. Volumen II. La creación de una imagen propia. La tradición española Tomo 1: Historiografía civil, coordinación general por Juan A. Ortega y Medina y Rosa Camelo, Coordinación del volumen II por Rosa Camelo y Patricia Escandón, México: Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.
- Miranda Pacheco, Sergio, "El juicio de residencia al virrey Revillagigedo y los intereses oligárquicos en la ciudad de México". Estudios de Historia Novohispana, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, no. 29, julio-diciembre, 2003.
- Moreno de los Arcos, Roberto, "Los historiadores ilustrados novohispanos". En Historiografía mexicana. Volumen II. La creación de una imagen propia. La tradición española Tomo 1: Historiografía civil, coordinación general por Juan A. Ortega y Medina y Rosa Camelo, Coordinación del volumen II por Rosa Camelo y Patricia Escandón, México: Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.
- Torres Puga, Gabriel, "Individuos sospechosos: microhistoria de un eclesiástico criollo y de un cirujano francés en la ciudad de México", Relaciones, El Colegio de México, núm. 139, 2014.
- Torres Puga, Gabriel, Opinión pública y censura en Nueva España. Indicios de un silencio imposible. 1767-1794, México: El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2010.
- Viqueira Albán, Juan Pedro, ¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el Siglo de las Luces, México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Viveros, Germán, Talía novohispana. Espectáculos, temas y textos teatrales dieciochescos, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.

Fernando Iván García Mora
Facultad de Humanidades
Licenciatura en Historia
fervancia@gmail.com

Criterios editoriales

- *B'atä: Diálogos entre alebrijes* al ser una revista que emula los procesos editoriales de una revista indexada, enviará una copia anónima de cada artículo a dos revisores/especialistas, quienes emitirán alguno de los juicios siguientes: aprobado sin cambios, aprobado con sugerencias, aprobado condicionado a la realización de los cambios sugeridos, rechazado.
- B'atä: Diálogo entre alebrijes no cobrará costo alguno por el procesamiento de artículos.
- B'atä: Diálogo entre alebrijes no se hace responsable en caso de plagio, ya que el único responsable será el autor.
- Los artículos, reseñas y ensayos enviados deberán estar acompañados por una ficha de identificación, en la cual se deben precisar los siguientes datos: Nombre completo del estudiante, licenciatura, semestre al que pertenece y Unidad de Aprendizaje/Seminario de investigación en que se elaboró el texto académico.
- La redacción del texto debe estar pensada bajo la óptica y redacción de textos para la divulgación y difusión cultural.
- Los autores que quieran publicar en B'atä: Diálogos entre alebrijes deberán apegarse a la edición más reciente del sistema de citación Chicago. El texto lo deberán enviar en formato Word, letra Arial/Times New Roman, 12 puntos, interlineado de 1.5, márgenes normales (sup./inf.: 3 cm e izq./dcho.: 2.5cm) y alineación justificada. Los artículos deberán tener una extensión entre 10 y 20 cuartillas. Las reseñas de 5 a 8 cuartillas y los ensayos de 8 a 10 cuartillas.
- Podrán participar hasta un máximo de 4 autores por texto, siempre y cuando todos sean estudiantes de licenciatura (desde 1° hasta 10° semestre).
- El o los autores de los artículos aceptados para su publicación en la revista ceden sus derechos patrimoniales para que éstos se publiquen. Pero seguirán conservan sus derechos morales, así como la posibilidad de distribuir gratuitamente dichos artículos.
- Los artículos deberán incluir: un resumen, introducción, desarrollo del trabajo, conclusiones y referencias usadas en el mismo (con un mínimo de cinco fuentes y sin límite como máximo). Las citas y fuentes deberán estar debidamente referenciadas conforme al sistema de citación Chicago.
- El contenido mínimo que debe incluir todo artículo es: resumen/abstract y palabras clave, introducción, desarrollo del trabajo, conclusiones, referencias bibliográficas (no bibliografía) y síntesis biográfica del autor.
- La revista se reserva el derecho de edición de los textos, las imágenes, fotografías y gráficos.

En esta edición se recibieron 10 escritos, de los cuales se rechazaron 5. El indice de aprobación fue del 50%





La Brigada Universitaria Multidisciplinaria B'atä. Diálogos entre alebrijes a través de su Consejo editorial presenta:

Curso-Taller

B'atä. En busca de nuevas tintas

Modalidad: virtual por Microsoft Teams

El curso taller está conformado por un ciclo de conferencias magistrales que se impartirán de 10:00 am a 11:30 am. A partir del 08 de mayo al 26 de junio, todos los sábados.

°Programa°

08/05/2021
La revisión por pares ciegos y el paradigma científico
Mtra. María Guadalupe Díaz Guerra

15/05/2021
Perspectiva de género en los textos académicos
Dra. Belén Benhumea Baena Barcenas

22/05/2021
La planeación de un texto
Mtra. Alejandra Miranda Soto
(Horario 11:00am)

29/05/2021
Los humanistas escribiendo sus conocimientos, reflexión histórica
Dra. Ana Cecilia Montiel Ontiveros

Modalidades de titulación, tesis, tesina y artículo
Dra. Beatriz Adriana González Durán

19/06/2021
Vicios del lenguaje
Mtra. María del Carmen Rivero Quinto

26/06/2021
Testimonios visuales: la imagen como instrumento para la escritura
Dra. Maricela Dorantes Soria

El curso-Taller de redacción se impartirá de 12:00 pm a 14:00 pm a partir del 08 de mayo al 26 de junio, todos los sábados.

Mayo/junio
Curso-Taller de redacción
Dra. Cynthia Araceli Ramírez Peñaloza

Bases para participar:

1. **Ser alumno inscrito de la Facultad de Humanidades sin importar la licenciatura.**
2. **El autor debe tener dominio del tema que desea abordar.**
3. **Se deben contar con las referencias bibliográficas para el desarrollo del tema.**
4. **Asistir al menos al 90% de las sesiones impartidas.**
5. **Presentar un texto al término del curso-taller.**
6. **Los talleristas deben acudir a todas las conferencias.**



